

ઓચ્છવલાલ એસ. શાહ.

સંગીત શિક્ષાવિશારદ. (મુંબઈ)

પુરોવચન

સંગીતનું આદ્ય સ્વરૂપ

માનવસંસ્કૃતિના આરંભકાળે માનવજીવન અને પશુજીવનમાં નહીંવત્ ભેદ હતો, માનવમાં બુદ્ધિ-શક્તિ હતી, સારાસારની છણાવટ કરવાની સૂક્ષ્મ વિવેચના હતી તે સિવાય આહાર, નિદ્રા ભયાદિ પ્રવૃત્તિઓમાં માનવજીવન પશુજીવનથી જરાય ઉચ્ચકક્ષાએ નહોતું ત્યારે માનવને વસ્ત્રોથી શરીર સજાવટ કરવાની કલ્પના ન્હોતી, સુવ્યવસ્થિત ગૃહજીવનની શાંતિ ત્યારે, માનવને લાધી ન્હોતી. પશુઓએ સ્વરક્ષણ માટે તૈયાર કરેલી ગુફાઓમાંથી, પશુઓને હાંકી કાઢી માનવ, તે ગુફાઓમાં ટાઢ તાપથી રક્ષણ મેળવતો અને પત્થરનાં આયુધોથી કોઈ શિકારને ક્ષુધા તૃપ્તિ માટે મેળવી, શિકાર મળ્યાના અનહદ આનંદની અભિવ્યક્તિ કરવા માનવ સમૂહ મરી ગએલા અર્થાત્ શિકાર થયેલા પશુની ચારે બાજુએ ઘૂમતા ! આ પ્રકારનું ઘૂમવું-સમૂહમાં ઘૂમવું તે સાહજિક હતું અને એવા ઘૂમવાના અવસરોમાં ક્યારેક આનંદાતિશયથી પાદાઘાતના અવાજોની શરૂઆત થઈ અને સાથોસાથ એ આનંદથી નાભિમાંથી ઉત્પન્ન થએલ પરાવાણિ, વૈખરી સ્વરુપે આવિર્ભાવ પામી. એ સ્વર, એ શબ્દ તે સંગીતનું આદ્ય સ્થૂલ સ્વરુપ.

શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ સંગીત સ્વરૂપની પૂર્વભૂમિકા

માનવજાતિના આરંભકાળની ઉપર વર્ણવેલી આનંદ અભિવ્યક્તિની ધન્ય પળોમાંથી નીકળેલી સ્વરલહરીને સંગીતના સપ્તસ્વરનાં મૂળ કહીએ તો શિકારની આસપાસ ઘૂમવાના એ પ્રકારને આપણે 'નૃત્ત' કહી શકીએ, એમ હાવભાવ વિહોણા કેવળ હલનચલનને શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ નૃત્ત કહેતાં, " શિકાર મોટો છે ! એમાંથી વધુ આહારની પ્રાપ્તિ થશે " વગેરે પ્રકારના ભાવો સહિત હલનચલનની પ્રવૃત્તિનું નામ 'નૃત્ય' કહેવાયું. જેમ ભાવવિહોણા અંગ-અગને નૃત્ત કહેવામાં

આવ્યું અને હાવભાવયુક્ત અંગાભિનયને નૃત્ય કહેવાયું, તેમ હાવભાવ-યુક્ત અંગાભિનયમાં રસાભિનિવેશ થતાં તેને 'નાટ્ય' નામ આપવામાં આવ્યું. આ ત્રણેયના સુભગ સુમેળ સાથે નાભિમાંથી ઉત્પન્ન થયેલ નાદને અભિવ્યક્ત કરતી વાણીને 'સંગીત' એ નામ આપવામાં આવ્યું. આમ સંગીત એટલે નૃત્ત, નૃત્ય અને નાટ્યના ત્રિવેણી સંગમ ઉપર ઉભેલ તીર્થસ્થળ.

સંગીતની ઉત્પત્તિ વિષે વૈદિક પૌરાણિક માન્યતા

સંસ્કૃત-રુદ્રાર્થમાં-બે વિભાગમાં વહેંચાય, એક શ્રુતિ વિભાગ અને બીજો સ્મૃતિ વિભાગ, શ્રુતિ એટલે સાંભળેલું જે કંઈ હોય તે અને તેમાં ઋગ્વેદ, યજુર્વેદ, સામવેદ અને અથર્વવેદ એમ ચાર વેદના ઉપવેદ સહિત બ્રાહ્મણ, આરણ્યક અને ઉપનિષદોનો સમાવેશ થાય છે. ગાંધર્વવેદ-સ્વરશાસ્ત્ર-એ સામવેદનો ઉપવેદ છે અને તેથી સ્વરશાસ્ત્ર વા સંગીતશાસ્ત્રમાં આદિ સામગાન હોય તો સામવેદ પરત્વે આપણો દૃષ્ટિપાત આવશ્યક બને છે.

સાત સ્વરોની ઉત્પત્તિ

સામવેદને પૌર્વાત્ય અને પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનો ઋગ્વેદ, અને યજુર્વેદ પછીનો ગણે છે એટલે આદિ વેદ ઋગ્વેદની, યજ્ઞવિષયક ઋચાઓનો સંગ્રહ કરી એકત્રિત કરેલ ભાગ તે યજુર્વેદ અને ગેયભાગને સામવેદ એમ ગણી વેદત્રયી એ પ્રમાણે ઓળખવાની એક પ્રણાલિ છે. અથર્વ-વેદમાં જ્વર વિનાશક, મારણ મોહન, વશીકરણાદિ મંત્રો છે અને તેથી વેદત્રયીમાં અથર્વવેદની ગણના કરવામાં આવી નહીં હોય, પરંતુ સામવેદમાં પણ ષડ્જ, ઋષભ, ગંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત, અને નિષાદ એ સાતેય સ્વરો સામગાનમાં લાગતા હતા કે નહીં તેનો કોઈ યોગ્ય નિર્ણય હજુ સુધી કોઈ વિદ્વાન તરફથી આપવામાં આવ્યો હોય તેવુ અમારા જાણવામાં હાલ સુધી આવેલ નથી. હા, ગીતાના ગાનાર શ્રીકૃષ્ણચંદ્રે કહેલ છે વેદાના સામવેદોઽસ્મિ પણ તે તો તેના ગેયત્વને લીધે, તેના સ્વરાયોજન વિષે બહુધા નહી જ. તાત્પર્યમાં માનવજાતિના પ્રાથમિક કાળે, સામવેદ તો શું પ્રાગ્વૈદિક સમયનીય

પહેલાં માનવ-પશુ વચ્ચેની અતિ સૂક્ષ્મ ભેદાવસ્થાના સમયે, સાતેય સ્વરો નિષ્પન્ન થયા હોવા જોઈએ અને તેથી જ વેદોને શ્રુતિ એમ નામ અપાયું હશે અને બ્રાહ્મણો નિશ્વસિતો વેદાઃ એમ કહેવાયું હશે! આ રીતે સંગીતની સ્થૂલ સ્વરૂપે અભિવ્યક્તિ, પ્રાગ્વૈદિક સમયમાં શ્રુતિ સમય પહેલાં થયેલી માનીએ, તો સ્મૃતિ સાહિત્યમાં પ્રાકૃતજનો માટે સંગીતની ઉત્પત્તિ, 'દશરૂપ'નો કર્તા ધનંજય આ પ્રમાણે વર્ણવે છે, એના કહેવા પ્રમાણે વેદમાંથી સાર લઈને બ્રહ્માએ નાટ્યવેદ કર્યો તેમાં અભિનય-સંભાર ભરતમુનિએ મૂકી મહાદેવે ઉદ્ધતનૃત્ત-તાંડવનો ઉમેરો કર્યો અને પાર્વતીજીએ લાસ્ય-એટલે સુકુમાર નૃત્ય આપ્યું. સંગીત રત્નાકરના મતે બ્રહ્મા પાસેથી પ્રથમ ભરતમુનિને નાટ્યવેદ પ્રાપ્ત થયો અને ભરતમુનિએ ગંધર્વાદિ અપ્સરાઓ સાથે નૃત્ત અને નૃત્યદ્વારા નાટ્ય પ્રયોગ કરી શિવ-પાર્વતીને પ્રત્યક્ષ કર્યા અને તેથી અતિ પ્રસન્ન થઈને શિવે પોતાના તાન્ડુ સેવક દ્વારા તાંડવ નૃત્ય ભરતને દેખાડ્યુ અને પાર્વતીએ પોતાની પુત્રી ઉષા દ્વારા લાસ્ય નૃત્ય દેખાડ્યું એ રીતે આ કલા ભરતખંડમાં પ્રસરી.

સંગીત કલાનિધિની વિશેષતા-યોગ્યતા

સંગીત જેવા શબ્દપ્રધાનશાસ્ત્રનાં અનેકવિધ પાસાં માત્રને વિકસાવવા અને પ્રત્યેકને તેના સ્વરૂપમાં ઓળખવા સતત પરિશ્રમ અને પરિશીલનની અત્યંત આવશ્યકતા રહે છે. સંગીતમાં તાલની મહત્તા, લયની યોગ્યતા, માત્રાની ચાતુરી, સ્વરાયોજનની શ્લિષ્ટતા, રાગાલાપની વિવેકમર્યાદા, સ્થલકાલનું જ્ઞાન, રાગસ્વરૂપની નિષ્પત્તિ વગેરેની તીવ્ર ગ્રાહ્ય શક્તિની અનિવાર્ય આવશ્યકતા છે. આ પ્રકારની સૂક્ષ્મ ગ્રાહ્ય શક્તિ ભાઈશ્રી ઓચ્છવલાલમાં છે.

'સંગીત કલાનિધિ' નામ તેનો પ્રકરણ-સંદર્ભ જોતાં સાર્થ છે. સંગીત એ કલા અને તેનો નિધિ-ભંડાર એ પ્રમાણે અર્થયુક્ત નામ આપી તેમાં વાયોલીન, દિલરૂબા, હાર્મોનિયમ, સિતાર, તબલાં, બંસી, જલતરંગ, વગેરે તત, વિતત, ઘન અને શુષીર વાદ્યોનો પરિચય, તેને મેળવવાની રીતો, રાગ, ઠાઠ, ગ્રામ, મૂર્છના, શ્રુતિસ્વર, તબલાના

ઠેકાઓ, મ્હોરા લેવાનું કોષ્ટક, તારની અદિાક્ષત અને લંબાઈના હિસાબો, સંગીતનાં ઘરાણાં, પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીતજ્ઞોનાં જીવનપરિચય, અને બીજી અનેક મહત્વપૂર્ણ વાનગી, પ્રજ્ઞાચક્ષુ ભાઈશ્રી ઓચ્છવલાલે સંગીત કલાનિધિમાં પીરસી છે.

ગુજરાતી ભાષામાં આ પ્રકારનું, વિદ્યાર્થીઓના માનસને રોચક અને અભ્યાસપૂર્ણ પુસ્તક આ પહેલાં લખાયું હોય તેવું ધ્યાનમાં નથી. રમતિયાળ સરળ શૈલીમાં આલેખાયેલા 'સંગીત કલાનિધિ'ના વાંચન મનનથી વાચકોને-સંગીતજ્ઞોને ઘણોજ લાભ થશે એ નિર્વિવાદ છે.

અથાગ પરિશ્રમ લઈ, સંગીતનાં પ્રત્યેક પ્રત્યેક પાસાંને પૂર્ણ રીતે વિકસાવવા શક્ય એટલો બધો જ પ્રયાસ કરી, હાલ ઉપલબ્ધ કોઈ પણ સંગીતના ગ્રંથમાં ન હોય તેટલો સંભાર આ ગ્રંથમાં આપી, લેખકે ગુજરાતની સંગીત શાસ્ત્રના ગ્રંથની ખોટ પૂરી કરી છે. લેખકના કાર્ય માટે 'અથાગ પરિશ્રમ' એ શબ્દ પણ નાનો છે, કારણ ઘણા ઓછા સંગીતકારો, શાસ્ત્રકારો હોય છે અને તેમાંય જ્યારે પ્રજ્ઞાચક્ષુ સંગીતકાર ગ્રંથકાર બની, ગ્રંથ પ્રકટ કરવાનું દુર્લભ-લોઢાના ચણા ચાવવા જેવું અઘરું કાર્ય કરે, ત્યારે તેમણે કેટલો પરિશ્રમ કર્યો હશે એની તો માત્ર કલ્પના જ કરવાની રહે! વળી આગળ કહ્યું તેમ શ્રુતિ તો સાંભળેલું તે, અને તેથી સ્મૃતિ-સ્મરણમાંથી સંગ્રહેલા જ્ઞાન કરતાં શ્રુતિની મહત્તા ઘણી છે, તેથી લેખક પોતે સ્થૂલસ્વરૂપને નથી જોઈ શકતા છતાં બ્રહ્મનાદ સાંભળી, નાદ-બ્રહ્મને પ્રજ્ઞાચક્ષુઓથી જોઈ સાંભળેલા સ્વરોને પુસ્તકરૂપે આકાર આપ્યો એ એમની તપઃ સિદ્ધિ છે. ગુજરાતની સંગીતજ્ઞ જનતાનો ગુણગ્રાહી વર્ગ આવા સર્વગ્રાહી-તલસ્પર્શી ગ્રંથનો યથેચ્છ લાભ ઉઠાવી, મંગલ પ્રદીપની જેમ એક હાથમાંથી બીજા હાથમાં સદૈવ ફરતો રાખી, કલ્યાણકારી પ્રકાશ ફેલાવે. એવી અભ્યર્થના સાથે

આપનો

ગોપાલકૃષ્ણ એ. મહેતા.
બી. એ. (ઑનર્સ) એલએલ બી. વકીલ.
ધનત્રયોદશી ૨૦૧૪

આમ્રકુંજ સોસાયટી,
પાર્વતી ભુવન, એલીસબ્રિજ,
અમદાવાદ.

અર્ચના

સંગીતના ક્ષેત્રમાં હાલ ગુજરાત, કચ્છ અને સૌરાષ્ટ્ર, પ્રગતિને માર્ગે ઠીક ઠીક આગળ વધે છે. પ્રાચીન કાળમાં પણ આ દેશમાં કેટલાક નિષ્ણાત સંગીતકારો સંગીતની દુનિયામાં હલચલ મચાવી ગયા, મધ્યકાલીન કાળમાં, આ દેશમાં સંગીતકલાનો લોપ થયો હતો એમ કહી શકાય. આમ અવારનવાર કલાની ચઢતી પડતી થયેલી હોવા છતાય આ દેશ કદી પણ સંગીત કલાથી વિમુખ હતો નહિ. 'આ દેશ સંગીત કલાથી સમૃદ્ધ છે' આ કથન યોગ્ય જ છે. સંગીત કલા વાસ્તવિક પ્રયોગદ્વારા જ પ્રસ્તુત કરી શકાય છે. સંગીતના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગથી જ માનવી માત્ર સંગીતરસનિધિમાં તરબોળ બને છે. સંગીતકાર, સંગીતનાં સુવર્ણમોતીની સરિતામાં, સભાને ત્યારેજ સ્નાન કરાવી શકે જ્યારે તેને સંગીતનું સૈદ્ધાંતિક તેમજ વ્યાવહારિક જ્ઞાન હોય.

દિનપ્રતિદિન આ કલાનો વિકાસ થતો જ રહ્યો છે. ભિન્ન ભિન્ન સાહિત્યોની આ કલા ઉપર અસર થઈ અને પ્રયોગશીલ કલા સાથે તેના શાસ્ત્રનું પણ નિર્માણ થયું. આજે તો સાહિત્યના અધ્યયનથી થતી પરીક્ષાની જેમ સંગીત કલાના અધ્યયનની પણ પરીક્ષાઓ થવા લાગી છે. જ્યારે

કોઈ પણ વિષયની પરીક્ષા લેવાય છે ત્યારે તે અંગેનું નિયમબદ્ધ ધોરણ ઘડાય છે. સંગીતમાં પણ આવાં કેટલાંક ધોરણો નક્કી થયેલાં છે, જેને આધારે સંગીતગ્રંથો અને નવા નવા રાગોનું તેમજ નવી નવી ચીજોનું સર્જન થઈ રહ્યું છે.

કલા પરિવર્તનશીલ છે. કલાકારો જેમ જેમ કલાના વિષયમાં ઊંડા ઊતરતા જાય છે તેમ તેમ તેમાં નવો પ્રાણ, નવું ચેતન, નવું સ્વરૂપ અને નવી યોજનાઓનું નવઘડતર કરે છે. સમયને સાનુકૂળ આજના સંગીતનો શાસ્ત્ર અને પ્રયોગદ્વારા, એટલે કે લેખન અને ગાયનમાં દ્વિવિધ વિકાસ થઈ રહ્યો છે. હાલના સંગીતપરીક્ષાર્થીને પ્રશ્નપત્રનું લેખન અને સાથે સાથે કલાનો પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ કરવો પડે છે.

કેટલીક સંગીતપ્રેમી વ્યક્તિઓએ મને આગ્રહ કર્યો કે "ગુજરાતી ભાષામાં સંગીત શાસ્ત્રનું એકાદ પુસ્તક લખો. ગુજરાતની હાલની આટલી ખોટ પુરી કરો." મારી બુદ્ધિની કસોટી જેવું હોવા છતાં તેમની લાગણીને માન આપીને 'સંગીત કલાનિધિ' લખવાનો મેં નિશ્ચય કર્યો.

પરંતુ હું પોતે પ્રજ્ઞાચક્ષુ હોવાથી 'સંગીત કલાનિધિ' નું સર્જન શી રીતે કરી શકું? અમારા સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્રના અમુક વિદ્યાર્થીઓએ મારા નિશ્ચયને સહર્ષ વધાવી લીધો. અને પછી તો એ વિદ્યાર્થીઓએ, તનતોડ મહેનત કરી, સમયનો ભોગ આપી, રાતપાલી કરવી પડે, તો તે પણ સહર્ષ કરવાની પૂર્ણ તૈયારી રાખીને, નોકરીની પણ ચિંતા

રાખ્યા વગર 'સંગીત કલાનિધિ'ના સર્જનમાં શુભનિષ્ઠાથી જે અણમેાલ સહકાર આપ્યેા છે, તે માટે હું તેમનેા અત્યંત ઋણી છું.

ગ્રંથ તૈયાર કરવાનું કાર્ય ઘણું જ કઠિન છે. આ કાર્ય ઘણેાજ ભેાગ અને પરિશ્રમ માગી લે છે–જેવું કે કાચું લખાણ તૈયાર કરી, પ્રેસ માટે તેની મૂળ પ્રતેા (ઓરીજીનલ્સ) બનાવવી, પ્રૂફ તપાસવાં, પ્રેસમાં અવારનવાર ધક્કા ખાવા વગેરે. મારા વિદ્યાર્થીઓએ કરેલ આ સેવા બદલ, હું તેમને મારા અંતઃકરણથી આશિષ આપું છું કે 'તેમની કળા ઉત્તરેાત્તર વધે અને પ્રગતિ પામે' વિદ્યાર્થીઓએ પેાતાનાં નામ પ્રસિદ્ધ ન કરવાનેા ખાસ આગ્રહ રાખ્યેા હેાવાથી, તેમની લાગણીને વશ થઇને હું તેમનાં નામ અહીં પ્રકાશિત કરતેા નથી.

'સંગીત કલાનિધિ' નું સર્જન, સંગીતના કેાઈપણ વાડાને સ્પર્શ ન કરતાં, વિશાળ દૃષ્ટિથી, સૌ કેાઈ સંગીત-કલાનુરાગીને માર્ગસૂચક થાય એ હેતુથી કરવામાં આવ્યું છે. ભલેને પછી સંગીતનેા વિદ્યાર્થી ભાતખંડે વિદ્યાલય, લખનૌ યુનિવર્સિટી, ગ્વાલિયર વિદ્યાલય, બરેાડા યુનિવર્સિટી, ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય, બૃહદ ગુજરાત સંગીત સમિતિ કે પછી કેાઈ પણ વિશ્વવિદ્યાલનેા કેમ ન હેાય? સંગીત જેવા અગાધ જ્ઞાનના પંથ કે વાડા બનાવી, માનવીના મનનું સંકુચિતપણું, જાણે અજાણે પ્રસિદ્ધ કરવું તે ઠીક નથી તેવું મારું મંતવ્ય છે. આજનેા વૈજ્ઞાનિકયુગ કેાણ જાણે કેાને સંશેાધન શક્તિ આપે એ કહેવું અશકય છે. ચાહે, તે કેાઈપણ વિદ્યાલયનેા

વિદ્યાર્થી કે અધ્યાપક હોય પણ તેનું જ્ઞાનસર્જન સમસ્ત કલાકાર સમાજે ગ્રહણ કરવું એ જ યોગ્ય છે. ઈસ્વીસન પૂર્વે હજારો વર્ષથી આજ પર્યંત સુધી, જે કાંઈ ગ્રંથનિર્માણ થયાં તે એક બીજાને અવલંબીને થયાં છે. પરસ્પર હેતુ જાળવીને જ સંશોધન દ્વારા નવનિર્માણ આપણે કરતા આવ્યા છીએ. અને આ કથન સિદ્ધ કરવા માટે આપણી પાસે ક્યાં ઓછી સામગ્રી છે? ત્રણ સ્વરમાંથી સાત સ્વર, સાતમાંથી બાર સ્વરો અને બાર સ્વરોમાંથી બાવીસ શ્રુતિ; બાર ગ્રામ અને છત્રીસ મૂર્છાનાનું સંશોધન ઇત્યાદિ આજે આપણે અનુભવીએ જ છીએને?

સ્વર, નાદ, શ્રુતિ, થાટ, રાગ, ગાયન ગાવાની શૈલી તેમજ સંગીતના અનેક નાનામોટા પ્રશ્નોની વિચારણા, વાદ્યોની બનાવટ અને તેના ગુણદોષ વગેરેની માહિતી, રાગ અને રસ, શાસ્ત્રીય સંગીત અને લોક-સંગીત, કલા અને કલાકાર, ભારતીય સંગીત વગેરે અનેક વિદ્વત્તાપૂર્ણ નિબંધો, પ્રશ્નપત્રોના નમૂના, મશહૂર કલાકારોનાં જીવન ચરિત્રો, સંગીતના ગ્રંથો ઈત્યાદિ નવીન જ્ઞાનથી 'સંગીત કલાનિધિ'ને શણગારવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે.

સંગીત પ્રારંભિકથી સંગીત વિશારદ સુધીની સંપૂર્ણ માહિતી તેમજ સંગીતના પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ વગેરેનું ક્રમાનુસાર આલેખન કર્યું છે. આ બધા જ્ઞાનમાંથી કેટલુંક જ્ઞાન ગુરુવર્ય સ્વ. શ્રી. પ્રભાકર મહાદેવ કોલંબેકર પાસેથી તેમજ તેમના ગુરુવર્ય શ્રી વાડીલાલ ગોવિંદલાલ ભાવસાર પાસેથી મેં પ્રાપ્ત કર્યું હતું. ત્યારબાદ સંગીત

સંગીત શું છે ? ધ્વનિ અને આંદોલનથી કેટલી હલચલ થઈ શકે છે ? આ બધી બાબતો ઉત્તમ રીતે આલેખી, સંગીતને નિબંધના રૂપમાં આકાર આપવાનું કપરું કાર્ય જે વિદ્વાનોએ કર્યું છે તેમને મારાં હાર્દિક અભિનંદન્ આપું છું. આ લેખકો હંમેશ આવી તૈયારી બતાવી કલાને ઉત્તેજન આપે એવી મારી આશા છે. આ ગ્રંથમાં શક્ય હોય તેટલી ઐતિહાસિક તારીખો આપેલી છે, તેમ છતાં આ વિષયમાં જે કંઈ ઉણપ રહી ગઈ હોય તેને માટે હું વિદ્વાનો પાસે ક્ષમા ચાહું છું, મને માર્ગદર્શન મળે તે માટે જેને. જે ક્ષતિઓ જણાતી હોય તે નિસંકોચપણે લખે, જેથી નવીન સંસ્કરણમાં તે દૂર થઈ શકે, જ્ઞાનમાં વધારો કરી શકાય અને વિદ્યાર્થી આલમમાં સંગીતનો અમુલ્ય ફાળો આપવાની મને તક મળે.

મ્હોરા લેવાનું કોષ્ટક, આંદોલન અને તારની લંબાઈના હિસાબો ગણવાની સહેલી રીત, વગેરે કેટલાક વિષયો મારા મૌલિક છે. તદુપરાંત આગળ જણાવ્યું તેમ કેટલાક નિબંધો લેખકો પાસેથી પ્રાપ્ત કરેલા છે. આ બધી સામગ્રી માટે મેં પરિશ્રમ કર્યો છે. જૂના ગ્રંથો માટે પુષ્કળ પૈસાનો મારે ખર્ચ કરવો પડયો છે. માટે વાંચકોને તેમજ ગ્રંથ લેખકોને મારી નમ્ર વિનંતી છે કે 'સંગીત કલાનિધિ' નું કોઈપણ લખાણ પોતાના ગ્રંથમાં ગોઠવી દેતાં પહેલાં મારી પરવાનગી લેવી જરૂરી છે. વગર પરવાનગીએ આમાંનું કોઈપણ

સમારંભોમાં જઈને પ્રત્યક્ષ અનુભવ કરી, કલાવંતો સાથે સુમેળ સાધી વધુ જ્ઞાન મેળવ્યું. છેવટે ભિન્ન ભિન્ન સંગીતશાસ્ત્રો, સંગીત પારિજાત, હમારે સંગીત રત્ન, રાગ તરંગિણી, રાગ તત્વવિબોધ, અભિનવ રાગમંજરી, સંગીત-શાસ્ત્રદર્પણ, પં. ભાતખંડેજી અને પં. પલુષ્કરનાં પુસ્તકો વગેરે પ્રાચીન અર્વાચીન ગ્રંથોના શ્રવણથી જે કાંઈ જ્ઞાન પ્રાપ્ત થયું, તેને સહુ કોઈ સમજી શકે તેવી સરળ ભાષામાં વ્યક્ત કરી, સંગીતકલાનુરાગીઓને સમજાવવાની મારી પૂરેપૂરી આવડતનો મેં નિઃસંકોચપણે સહૃદય પ્રયાસ કર્યો છે. કેટલીકવાર એવું પણ બને છે કે ગ્રંથ, જ્ઞાન-થી છલોછલ ભરેલો હોય, પરંતુ લેખનશૈલી એવી ગુંચવાડા ભરેલી હોય છે, કે લેખક શું કહેવા માગે છે તેની આછી રૂપરેખા પણ વાચકના મનમાં આવવી મુશ્કેલ બને છે. ઈશ્વર કૃપાથી જુદા જુદા દષ્ટિબિંદુવાળા સંગીતના વિદ્યાર્થીઓ સાથે છેલ્લાં કેટલાંય વર્ષોથી મારો સંપર્ક છે. આ અનુભવથી મને જણાયું છે કે વિદ્યાર્થીઓને ક્યાં ક્યારે અને કેવા કોયડા સમજવા મુશ્કેલ બને છે અને તેથી જ સંગીત કલાનિધિની લેખનશૈલી ગુંચવાડા ભરેલી, ભારેખમ શબ્દોથી અલંકૃત ન રાખતાં સરળ રાખી છે.

સંગીત કલાનિધિના કેટલાક નિબંધો બહારના લેખકો પાસેથી મેળવેલા છે. લેખ સાથે લેખકોનાં નામ પ્રકટ કરેલાં છે. સંગીતકલા વિષે જે જે નામાંકિત તેમજ વિદ્વાન પદવી-ધર લેખકોએ કલાપૂર્ણ નિબંધો લખી આ ગ્રંથમાં જે અમૂલ્ય સહકાર આપ્યો છે તે માટે હું તેમનો આભારી છું. ભારતીય

કલામાં વાડા મને પસંદ નથી, તે હું પહેલાં જ જણાવી ગયો, પરંતુ કોણ કયું લખાણ ક્યાં અને ક્યારે પ્રસિદ્ધ કરે છે તે મને જાણવા મળે એ જ મારો હેતુ છે.

'સંગીત કલાનિધિ' ગ્રંથની પ્રસ્તાવના લખનાર શહેરના જાણીતા એડવોકેટ શ્રી ગોપાલકૃષ્ણ એ. મહેતા છે. તેઓશ્રી સાહિત્ય તેમજ કલાના નિષ્ણાત હોવા ઉપરાંત ઈતર પ્રવૃત્તિઓમાં પોતાનો અમૂલ્ય ફાળો આપવાની હંમેશાં પ્રશંસનીય તત્પરતા બતાવે છે. તેઓશ્રીની વિદ્વતા તથા ઉદારતા માત્ર અમુક મર્યાદિત ક્ષેત્રમાં જ સીમાબદ્ધ નથી પરંતુ તેમનું વિશાળ વાંચન, દરેક વિષયનો તલસ્પર્શી અભ્યાસ, તેમજ સાહિત્ય અને ભિન્ન ભિન્ન કલાનો અનન્ય શોખ, રમતગમતનો પણ તેમનો અપ્રતિમ ઉત્સાહ, આ સર્વગુણોથી તેમનામાં કલા માટેની અભિરુચીઓ સંપૂર્ણતયા છે. શ્રી મહેતાનો ગુણાનુરાગ પણ એટલો જ ભવ્ય છે, જ્યાં જ્યાં કલા અને સાહિત્યની સેવા થઈ શકતી હોય ત્યાં ત્યાં, કોઈપણ જાતના ભેદભાવ વિના, અનન્ય નિષ્ઠાથી, પોતાનો અમૂલ્ય સાથ અને સહકાર આપી, કલાની સેવા કરવા હંમેશાં તેઓશ્રી તત્પર જ રહે છે. આ રીતે તેઓશ્રી બેનમૂન કલા-પારખું, કલાઉત્તેજક અને પ્રોત્સાહનશીલ સજ્જન છે. શ્રી મહેતાએ આ ગ્રંથની પ્રસ્તાવના લખી ગ્રંથના રચનાર પર તેમજ કલાની પ્રસિદ્ધિ અને વિકાસ પર, એક મહાન ઉપકાર કર્યો છે. અનેક ગુણોથી અલંકૃત થએલા આ સજ્જનને મારાં હૃદયપૂર્વકનાં અભિનંદન અને ધન્યવાદ છે. તેઓની કારકીર્દી હંમેશાં યશસ્વી રહે, કલાનાં અનેક વિકાસ કાર્યો, કરવાની

તેમની ધગશ ઉત્તરોત્તર પ્રગતિ પામે એવી હું શુભેચ્છા રાખું છું.

સામાન્યતઃ સંગીતના ક્ષેત્રમાં વધુ ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ થતા નથી તેનું પણ એક સમજવા જેવું કારણ છે. એક તો પ્રસિદ્ધ થતા ગ્રંથોને કોઈ સંસ્થા રજીસ્ટર્ડ કરતી નથી, જેને લીધે ગ્રંથની તમામ પ્રતો છપાવનારને ઘેર જ પડી રહે છે, છપાવનાર આર્થિક ભીંસમાં સપડાય છે. બીજું સંગીતકારોને બીજાની ભૂલોની ખોટી છેડછાડ કરવાની સહજ ટેવ હોય છે. ઉપરાંત કે, આપણી સરકારે આ વિષયમાં હજુ સુધી કંઈ જ લક્ષ આપ્યું નથી. જો સંગીતસંસ્થાઓ કોઈપણ ગ્રંથને પરીક્ષાના ક્ષેત્રમાં સ્થાન આપે, સંગીતકલાકારો તરફથી ગ્રંથકારને ખુલ્લા દિલે માર્ગદર્શન અને ઉત્તેજન મળે, સરકાર તરફથી ગ્રંથકારને યોગ્ય પુરસ્કાર મળે તો હું ધારું છું કે આ સમાજમાં છુપાં રત્નોની આપ મેળે ઝાંખી થશે જ. સાથે સાથે જ્ઞાનનો બહોળો પ્રચાર થાય અને આ કલામાં સંશોધન માટે પણ કદાચ કોઈક ભાગ્યશાળી થાય. શ્રી અને સરસ્વતીનો ભાગ્યે જ સુમેળ હોય છે. ઉપરના મારા મંતવ્ય મુજબ જો સુધારો થશે, તો જરૂર શ્રી અને સરસ્વતીનો મેળ આપણે જોઈ શકીશું.

અમારા 'સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર'ના વાર્ષિકોત્સવ નિમિત્તે યોજાયેલા સંગીત સમારંભમાં શેઠ શ્રી જેઠાલાલ રણછોડદાસ ઠક્કર, જેઓ પ્રમુખશ્રી સાથે મુખ્ય મહેમાન તરીકે પધાર્યા હતા, તેમણે વિદ્યાર્થીઓના કાર્યક્રમો સાંભળ્યા, સંગીત કલા-

નિધિનું કંઈક વાચન તેમના માનસ પર અસર કરી ગયું અને તેમણે આ ગ્રંથ છપાવવાના કાર્યમાં રૂપિયા ૧૫૧ આપીને કિંમતી ફાળો નોંધાવ્યો છે. સંગીતકલાના વિકાસમાં નાણાંનો સદુપયોગ કરી, કલાની સેવા કરી, સમાજને એક કલાવિષયક ગ્રંથ સુલભ બનાવવાના કાર્યમાં ઉપયોગી થાય એવા કદરદાન વિરલ જ હોય છે, અને આવા દાતા ખરે જ સંગીતકલા માટે આશીર્વાદ સમાન તેમજ અભિનંદનને પાત્ર છે.

ઘણાખરા કલાકારો સંગીતશાસ્ત્રની ખાસ વજૂદ ન ગણતાં, પ્રત્યક્ષ ક્રિયાત્મક કળાને જ સર્વસ્વ માને છે. આવા કલાકારોને જ્યારે સંગીતવિષયક કોઈ પ્રશ્ન પૂછવામાં આવે છે, ત્યારે તેઓ અત્યંત મુંઝાય છે અને પ્રશ્નનું નિવારણ એવી ઉદ્ધતાઈથી લાવે છે કે બીજાને ફરી પ્રશ્ન પૂછવાની હિંમત જ ન ચાલે આથી સમાજમાં સંગીત કલાકારનું સ્થાન હલકું થઈ જાય છે, એટલું જ નહિ પરંતુ જ્યારે આ કલાકાર ગાયન યા વાદનનો પ્રયોગ કરે છે ત્યારે ઘણીવાર તો, શાસ્ત્ર ન જાણવાને કારણે તેના રાગના કયા સ્વરથી, કયો રસ પેદા થયો તેની પણ તેને સમજ હોતી નથી. એક રાગમાંથી બીજા રાગનાં સ્વરૂપો તેનાથી જાણેઅજાણે થઈ જાય છે. આને કારણે જ સમાજમાં સારા કલાકારોની ઘણી જ ઉણપ દેખાય છે. માટે જો સમાજમાં ઉત્તમ કલાકારો અને કદરદાન શ્રોતાજનોની સંખ્યા વધારવી જ હોય તો સંગીતનાં શાસ્ત્રોનું જ્ઞાન અનિવાર્ય છે.

હાલમાં ગુજરાતી ભાષામાં સંગીતના ક્ષેત્રે, શાસ્ત્રીય

સ્વરૂપે લખાયેલા ગ્રંથો નહિવત્ છે. અને તેથી જ 'સંગીત કલાનિધિ' અગાઉ શાસ્ત્રીય ઢબથી લખાયેલાં બે પુસ્તકો મેં ગુજરાતને ભેટ ધર્યાં છે. એક પુસ્તક છે 'તાલ શિક્ષક' જેમાં તબલાંના અભ્યાસીને માટે ત્રણ વર્ષના અભ્યાસક્રમનો સમાવેશ કરેલો છે. બીજું પુસ્તક છે 'સુગમ સંગીત' જેમાં જુદા જુદા સ્વરોની સંપૂર્ણ શાસ્ત્રીય માહિતી, સરળ રીતે શીખી શકાય તેવા અલંકારો, તાલ તથા સ્વરની સાધના તેમજ લગભગ પચાસ જેટલાં સરળ સ્વરલિપિ સાથેનાં કર્ણપ્રિય અને મનોરંજક ભજનો વગેરેનો સમાવેશ કરેલો છે. 'તાલ શિક્ષક'નું મૂલ્ય રૂપિયા ત્રણ અને 'સુગમ સંગીત'નું મૂલ્ય રૂપિયો દોઢ (૧–૫૦ ન. પૈ.) છે.

કલા વિષેનાં બીજાં પુસ્તકો ગુજરાતને ભેટ આપવાની મારી મહત્વકાંક્ષા છે. નજીકના ભવિષ્યમાં જ તબલાંના વિષયમાં ઉચ્ચકક્ષાની તાલીમ આપતો 'તાલ શિક્ષક સનદ' નામક ગ્રંથ અને ગીત–વાદ્ય સંગીતકલા (છ ભાગમાં) પ્રકટ કરવાની હું ઉમેદ રાખું છું.

પરદેશી કાગળની આયાત બંધ થવાથી, દેશી કાગળના ભાવ આસમાને ચઢેલા હોવાથી આ ગ્રંથમાં મારે ઘણો જ ખર્ચો કરવો પડયો છે, તેમ છતાંય સૌ કોઈ સંગીતમુમુક્ષુને જ્ઞાનનો લાભ મળે એ હેતુથી જ 'સંગીત કલાનિધિ'નું મૂલ્ય રૂપિયા છ રાખ્યું છે.

સમુદ્રની ઊંડાઈનો તાગ કાઢવા કોણ સમર્થ થયું છે? એવી જ રીતે બ્રહ્માંડમાં પ્રસરેલ સંગીતના આહત અને

અનાહત નાદને માપનાર હું કોણ માત્ર ? સંગીતના અસીમ જ્ઞાન સાગરમાંથી 'સંગીત કલાનિધિ'માં બિંદુ માત્ર જ્ઞાન મૂકવાનો મેં નમ્ર પ્રયાસ કર્યો છે જે, સંગીતપરીક્ષાર્થીઓને માર્ગદર્શન આપશે જ એવી મારી દૃઢ શ્રદ્ધા છે.

મારી ક્ષતિઓ માટે ગુણીજનો સુચના કરી આભારી કરશે તો મારાં આગામી સંસ્કરણોમાં મને પ્રેરણા મળશે.

ગુજરાતની ગુણગ્રાહી સંગીતાનુરાગી પ્રજાને મારૂં તૃતીય પુસ્તક અર્પણ કરી, કલ્યાણપ્રદ જનતા–જનાર્દનને મારૂં 'ત્રિદલ' અંગિકાર કરવા વિનીતભાવે અભ્યર્થના કરી, પ્રથમનાં મારાં બન્ને પુસ્તકોને અપનાવી–પ્રચાર કરી, ત્રિદલ સમર્પણની મારી ભાવનાને વિકસાવો એજ ઇચ્છા સાથે—

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર,
ચકલેશ્વર મહાદેવ પાસે,
રાયપુર ચકલા,
અમદાવાદ–૧

ઓચ્છવલાલ એસ. શાહ.
૧૪, ડીસેમ્બર ૧૯૫૮.

ક્રમ

મુખ્ય વિભાગો

વિષય

પુરોવચન — -
અર્ચના — -
સંગીત પ્રારંભિક, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર -
સંગીત પ્રથમ વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર -
સંગીત દ્વિતીય વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર -
સંગીત તૃતીય વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર -
સંગીત ચતુર્થ વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર -
સંગીત પંચમ વર્ષ, વાદન વિભાગ, પ્રશ્ન પત્ર -
નૃત્ય વિભાગ, પ્રશ્નપત્રના ઉત્તરો, રાગના કોઠા -

સંગીત પ્રારંભિક

સ્વરનાં સંપૂર્ણ તથા સંક્ષિપ્ત નામો — .
સપ્તકનાં નામો — .
ષડ્જ–પંચમભાવ, ષડ્જ–મધ્યમભાવ, ઉત્તરાંગ, પૂર્વાં.
વાદી, સંવાદી, અનુવાદી, વિવાદી સ્વરો —
મંદ્ર સાધન, આરોહ, અવરોહ, સ્થાઈ, અંતરા —

ગાયન ગાવાની રીત, રાગ, રાગની મુખ્ય જાતિ — ૬
સ્વરમાલિકા, લક્ષણગીત, તાન, માત્રા, લય અને તેના પ્રકારો ૭
તિતાન, દ્રુત એકતાન — — ૮
ઝપતાન, દાદરા — — ૯
સંગીત પ્રારંભિકના પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો — — ૧૦

સંગીત પ્રારંભિકનો વાદન વિભાગ

વાજીંત્રોના પ્રકારો — — ૧૩
વાયોલીન — — ૧૪
સિતાર — — ૧૮
બંસી — — ૨૩
હાર્મોનિયમ — — ૨૫

સંગીત પ્રથમ વર્ષ

રાગની પેટા જાતિઓ — — ૨૭
શુદ્ધ, કોમળ અને તીવ્ર સ્વરો — — ૨૮
અલંકાર અને તેના વર્ણો — — ૨૯

નેામ્-તેામ્ — — — ૪૫
તાન અને તેના પ્રકારેા — — ૪૬
આવર્તન, સમ, ખાલી-ભરી, ઠેકા, દુગુણ, તિગુણ, ચેાગુણ ૪૮
ગાયનની દુગન કરવાની રીત — — ૪૯
મ્હેારા (તિયા) લેવાનું કેાષ્ટક — — ૫૦
કેાષ્ટક અનુસાર મ્હેારાનાં ઉદાહરણ — — ૫૨

સંગીત પ્રથમ વર્ષનેા વાદન વિભાગ

તબલાં — — — ૫૫
તબલાંનાં ઘરાણાં અને બાજ — — ૫૬
સંગીત પ્રથમ વર્ષના પ્રશ્ન પત્રનેા નમૂનેા — ૬૧

સંગીત દ્વિતીય વર્ષ

સંગીતની મુખ્ય સ્વરલિપિએા — — ૬૪
ઉત્તર અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિએા — ૬૭
ઉત્તર અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિએામાં તફાવત ૬૮
દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની પદ્ધતિના તાલ પર એક દૃષ્ટિપાત ૬૯
શ્રુતિ — — — — ૭૧
પ્રાચીન અને અર્વાચીન શ્રુતિસ્વર વ્યવસ્થા — ૭૩
ધ્વનિની નજરે શ્રુતિસ્વરેા — — ૭૪
મધ્યકાલીન, આધુનિક, તથા પાશ્ચાત્ય શ્રુતિસ્વર તુલના ૭૮
સ્વરનાં આંદોલન, તારની લબાઈ અને તેના હિસાબેા ૭૯
ગ્રહ, ન્યાસ અને અંશ સ્વરેા, ઠાઠમાંથી રાગેાત્પત્તિ ૮૧
ગણિતથી સિદ્ધ થતા પં. વ્યંકટમખીના ૭૨ થાટ અને તેના રાગેા ૮૨
આશ્રય રાગ — — — ૮૭
પૂર્વરાગ, ઉત્તરરાગ, સંધિ-પ્રકાશરાગ — — ૮૮
સંધિ-પ્રકાશ રાગનાં ચિહ્નેા અને પ્રહર — — ૮૯

દિવસ અને રાત્રિના પ્રહરો અને તેના રાગોનું વર્ગીકરણ ૯૦
રાત્રિના પ્રહર અને તેના રાગોનું વર્ગીકરણ — ૯૧
શુદ્ધ, છાયાલગ, અને સંકીર્ણ રાગ — — ૯૨
સમપ્રકૃતિ રાગ, ખ્યાલ — — — ૯૩
ધ્રુપદ — — — — ૯૫
ધમાર, ટપ્પા — — — — ૯૭
ઠુમરી — — — — ૯૮
હોરી, ચતરંગ, તરાના — — — ૯૯
ગઝલ — — — — ૧૦૦
ભજન — — — — ૧૦૧
અષ્ટપદી, પોવાડા, રાસ–ગરબા, લાવણી, ગીત — ૧૦૨
સંગીતના વિદ્યાર્થીઓના પ્રકારો, તંબૂર — ૧૦૩
સંગીત દ્વિતીય વર્ષના પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો — ૧૦૬

સંગીત દ્વિતીય વર્ષનો વાદન વિભાગ

જલતરંગ — — — — ૧૧૦
વિલંબિત એકતાલ, ઝુમરા — — ૧૧૨
આડો ચૌતાલ, દીપચંદી — — — ૧૧૩
તાલ ધમાર, ચૌતાલ — — — ૧૧૪
તેવરા, સુલફાક — — — ૧૧૫

સંગીત તૃતીય વર્ષ (S. S. C. સમકક્ષ)

ઊડાવ, ચલન, આક્ષિપ્તિકા — — ૧૧૮
આવિર્ભાવ, તીરોભાવ, આલપ્તિ, રૂપકાલાપ, મુખચાલન,
સ્વરસ્થાન નિયમ — ૧૧૯
સ્વરોનું બહુત્વ — — — ૧૨૦
સ્વરોનું અલ્પત્વ — — — ૧૨૧
ન્યાસ, ઉપન્યાસ, સન્યાસ, વિન્યાસ, ગાયકોના ગુણાવગુણ ૧૨૨

નિબદ્ધ, અને અનિબદ્ધ ગાન — — ૧૨૩
વાગ્ગેયકાર — — — — ૧૨૪
ઉ. હિ. સંગીત પદ્ધતિનાં છેલ્લાં ૬૦ વર્ષના ઈતિહાસની રૂપરેખા ૧૨૫
પંડિત વિષ્ણુ દિગમ્બર પલુષ્કર — — ૧૨૯
પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે — — ૧૩૨
વિલંબિત ત્રિતાલ — — ૧૩૪
તાલ તિલવાડા, તાલ પંજાબી — — ૧૩૫
અદ્ધા, પંચસવારી — — ૧૩૬
ભારતીય લોક-સંગીત અને શાસ્ત્રીય સગીત — ૧૩૭
કંઠની મધુરતા અને આલાપ–તાનની ખૂબીઓ — ૧૪૧
સંગીતને કાવ્ય સાથે સંબંધ — — ૧૪૩
સંગીતાભ્યાસીઓનાં પથસુચક ચિહ્નો — — ૧૪૫
રાગ અને રસ — — ૧૪૬
સંગીત સસ્થા — — ૧૪૮
ધંધાર્થી સંગીતજ્ઞો — — ૧૪૯
સંગીત તૃતીય વર્ષના પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો — ૧૫૨

સંગીત તૃતીય વર્ષનો <u>વાદન વિભાગ</u>

દિલરૂબા — — — ૧૫૫

સંગીત ચતુર્થ વર્ષ

ગાયક, નાયક, ગાયકી, નાયકી — — ૧૫૯
વિદારી, કૃન્તન, જોડકામ, ઝાલા, મસીતખાંની અને રઝાખાંની ગત ૧૬૦
લાગ, ડાંટ, ગ્રામ, મૂર્છના — — ૧૬૧
મ્હોરા, કાયદા, રેલા, ચક્રધાર, લગ્ગી, લડી, દ્દી, પેશકાર, ગત, પલ્ટા ૧૬૨
લય અને તેના પ્રકારો, તાલ પરતો — — ૧૬૩
તાલ ખેમટા, દીપ્ચંદી, રૂપક, લાવણી — — ૧૬૪
તાલ વસંત, રુદ્ર, ગજઝંપા — — ૧૬૫

શારંગદેવ — — — — ૧૬૬
સ્વામી હરિદાસ — — — ૧૬૭
અમીર ખુશરૂ — — — ૧૬૯
તાનસેન — — — ૧૭૦
ઈ. સ. ૧૪૦૦ થી ૧૯૦૦ સુધીની ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસની રૂપરેખા — ૧૭૪
આજની કેળવણીમાં સંગીતનું સ્થાન — — ૧૭૭
ફૈયાઝખાં — — — ૧૮૦
સંગીતમાં તાલની મહત્તા — — ૧૮૫
બે રાગની તુલના — — — ૧૮૭
બે તાલની તુલના — — — ૧૮૮
સંગીત ચતુર્થ વર્ષના પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો — — ૧૮૯

સંગીત ચતુર્થ વર્ષનો વાદન વિભાગ

સરસ્વતી વીણા — — — ૧૯૩

સંગીત પંચમ વર્ષ (વિશારદ)

સંગીતનાં ઘરાણાં — — — ૧૯૫
શિખરતાલ, મત્તતાલ — — — ૨૦૦
ધમ્મતાલ — — — ૨૦૧
કલા અને કલાકાર — — — ૨૦૨
ભારતીય સંગીત — — — ૨૦૪
ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦૦ થી ઈ. સ. ૧૩૦૦ સુધીના સમયનું ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસનું વિહંગાવલોકન — ૨૧૨
બૈજૂ બાવરા — — — ૨૨૧
પંડિત લોચન — — — ૨૨૬
શોરીમિયાં — — — ૨૨૭
સદારંગ–અદારંગ — — — ૨૨૮

મનરંગ — — —	૨૩૨
અહોબલ — — —	૨૩૩
નારદ — — —	૨૩૪
શ્રીનિવાસ — — —	૨૩૬
સુલ્તાન હુસેન શર્કી — — —	૨૩૭
હૃદયનારાયણ દેવ — — —	૨૩૮
ભાવભટ્ટ — — —	૨૩૯
મહર્ષિ ભરત — — —	૨૪૦
માર્ગી અને દેશી સંગીત વિષે સામાન્ય સમજ, આદત, જીગર, હિસાબ —	૨૪૨
પાશ્ચાત્ય સંગીત–એક દષ્ટિપાત — —	૨૪૩
રાગની સિદ્ધિના નિયમો — — —	૨૪૬
ઓમ્કારનાથ ઠાકુર — — —	૨૪૭
વ્યંકટમખી — — —	૨૫૦
દામોદર — — —	૨૫૧
અબ્દુલ કરીમખાં — — —	૨૫૨
અલ્લાદિયાખાં — — —	૨૫૫
અલ્લાઉદ્દીનખાં — — —	૨૫૬
આદિત્યરામજી — — —	૨૬૪
મતંગ — — —	૨૬૫
સમોખનસિંહ — — —	૨૬૭
બાજ બહાદુર — — —	૨૬૮
જયદેવ — — —	૨૬૯
ભાસ્કરબુવા બખલે — — —	૨૭૧
રવિશંકર — — —	૨૭૩
એકનાથ — — —	૨૭૫
પન્નાલાલ ઘોષ — — —	૨૭૭

બિસમિલ્લાહખાં	—	—	—	૨૭૯
નાગરદાસ અર્જુનદાસ	—	—	—	૨૮૧
અકબરનો સંગીત સાથેનો સંબંધ	—		—	૨૮૬
સંગીતનાં પુસ્તકો	—	—	—	૨૯૦
ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અને સંગીત રત્નાકરની તુલના			—	૩૦૬
રાગ વિરોધ	—	—	—	૩૧૦
સંગીત પારિજાત	—	—	—	૩૧૧
ભારતીય સંગીતના ઉગમ વિષે ચર્ચા	—		—	૩૧૩
સ્વરો વિષેની માન્યતાઓ		—	—	૩૧૯
રાગોત્પત્તિ અને રાગવર્ણનો, હનુમત મતના રાગ			—	૩૨૨
શિવમતના રાગ	—	—	—	૩૪૧
કૃષ્ણમતના રાગ	—	—	—	૩૪૨
ભરતમતના રાગ	—	—	—	૩૪૪
સંગીત પંચમ (વિશારદ) વર્ષના પ્રશ્નપત્રનો નમૂનો			—	૩૪૭

સંગીત પંચમ વર્ષનો <u>વાદન વિભાગ</u>

શરણાઈ	—	—	—	—	૩૫૦
નૃત્યકલા	—	—	—	—	૩૫૪
પ્રશ્નપત્રોના ઉત્તરો	—	—	—	—	૩૬૨
રાગના કોઠા	—	—	—	—	૩૭૪
શુદ્ધિપત્ર					



આ ગ્રંથ માટે વિદ્વાનો કહે છે–

'સંગીત કલાનિધિ ગ્રંથના પ્રકાશન સાથે એક અમૂલ્ય લાભ વિદ્યાર્થી વર્ગને પ્રાપ્ત થાય છે. સર્વાંગ એક જ પુસ્તકમાં સંપૂર્ણ શાસ્ત્ર અને તેને અંગેના વિવિધ વિષયો ખ્યાતનામ કલાકારોના જીવન-ચરિત્રો સાથે સમાય છે. સંગીતની પરીક્ષાઓ આપનાર વિદ્યાર્થીવર્ગને આ ગ્રંથથી વેઠવી પડતી પુસ્તકની મુશ્કેલીઓ દૂર થાય છે. શ્રી ઓચ્છવલાલ શાહના સાહસને અનેક ધન્યવાદ. અનેક ગ્રંથોનો અભ્યાસ, ચિંતન અને મનન કર્યા બાદ આવા ગ્રંથ લખવાનું સાહસ કરી શકાય. સંગીત વિષય, માત્ર શાસ્ત્રના આધાર પર નિર્ધારીત નથી રહેતો પણ કલા અને યોગ મારેનો વિષય છે, જેથી તેના શાસ્ત્ર અંગે મતમતાંતરો અને મતભેદોના વિતંડાવાદમાં કોઈ ન પડે અને પ્રેમપૂર્વક ગુણગ્રાહક વૃત્તિથી આ ગ્રંથને સ્વીકારે અને આદર કરે તેવી વિનંતી અસ્થાને નથી. બૃહદ ગુજરાત સંગીત સમિતિના વિશાળ ધ્યેયને પહોંચી વળવામાં ઓચ્છવલાલભાઈ જેવા બીજા પણ વિદ્વાનો સહકાર આપવા તત્પર બને તો કેટલુ વિશાળ કામ સામે પડ્યું છે તેને પહોંચી વળાય. લેખકના લખવા પ્રમાણે "મહાસાગરમાં, તૃણવત્ હું કોણ?' આ ભાવના આપણે અહીં ફળે, ફુલે અને ફાલે એજ પરમકૃપાળુ પરમાત્મા પાસે અભ્યર્થના.

ગાં મ. વિદ્યાલય, અમદાવાદ
સંચાલિત
બૃહદ ગુજરાત સંગીત સમિતિ

દાળિયા બિલ્ડિંગ,
એલિસબ્રિજ,
અમદાવાદ ૬.
તા. ૨૦-૧૧-૧૯૫૮

'સંગીત કલાનિધિ' ગુજરાતના સંગીતમુમુક્ષુ વર્ગને સર્વ રીતે માર્ગદર્શક થઈ પડશે, તેમાં કોઈ જ શંકા નથી. આ પ્રકાશનથી સંગીતના વિદ્યાર્થીઓની મુંઝવણો અવશ્ય ટળશે. શ્રી. ઓચ્છવલાલ ભાઈની તપઃસિદ્ધિનો લાભ, બહુજન સમાજને મળે અને સંગીતોદધિના અમૂલ્ય રસરત્નોનો આનંદ દરેક માણે, એ ઓચ્છવલાલ ભાઈના જીવનનો અને તેમના સ્નેહિવૃંદનો પણ અનેરો લ્હાવો છે.

સંગીતકળાના ક્ષેત્રમાં પણ આ પુસ્તક પોતાના ઉદાત્ત વ્યક્તિત્વની પ્રભા પાડનારૂં નીવડશે. નીતાન્ત શાસ્ત્રનું સંસ્કરણ, શુદ્ધ સુગમ, સ્વર લહરીઓની રચના, તાલ અને લયની સુરુચિપોષક યોજના, અને મુમુક્ષુની અભિરૂચિ તરફનું લક્ષ–વગેરે આ પુસ્તકને દરેકનું પ્રિય બનાવવાં પુરતાં નીવડશે, શાળા મહાશાળાઓમાં સંગીત શિક્ષા માટે પણ આ પુસ્તક એક અનિવાર્ય જરૂરિયાત પુરી પાડશે.

આજે સંગીતના વિકસતા જતા ક્ષેત્રમાં આ ગ્રંથ બહાર પાડીને શ્રી ઓચ્છવલાલ ભાઈએ સંગીનની બહુજનસમાજની એક મોટી સેવા કરી છે. તેમની યોજીત સ્વર લહરીઓ દરેક દરેકની હૃદય-ગુહામાં ગુંજતી રહે અને દરેક મુમુક્ષુ નાદબ્રહ્મનો પરમ આનંદ માણી જીવનને ધન્ય કરે, આ 'કળાનિધિ' વધાવી દરેક કળારસિક કળા-સેવકના હૃદયની વ્યંજનાને રંજિત કરે અને કળા–પ્રત્યેના પોતાના ઋણથી મુક્ત બને એજ અભ્યર્થના.

શ્રી ઓચ્છવલાલ ભાઈની તપશ્ચર્યાથી 'કળાનિધિ' જેવા વધુને વધુ પ્રકાશનો દ્વારા સમાજને સંગીતોજ્જવલ શિષ્ટ આનંદ પીરસાતો રહે અને સંગીતના પ્રચારથી સર્વતોમુખી ભદ્રતા તેમને પ્રાપ્ત થાય તેવી ઈશ્વર પ્રત્યે પ્રાર્થના

જયંતિલાલ જે. મહેતા.
બી. એ. એસ. ટી. સી. બી. એડ્.

૮૧૫, ભાઉનીપોળ, રાયપુર
અમદાવાદ.
તા. ૨૨–૧૧–૧૯૫૮

સંગીત કલાનિધિ



शारदा शारदाम्भोजवदना
वदनाम्बुजे ।
सर्वदा सर्वदास्माकं सन्निधिं
सन्निधिंक्रियात् ॥

સંગીત પ્રારંભિક

સંગીત શીખનારાં વિદ્યાર્થી ભાઈબહેનોએ પોતે જે સંગીતના સ્વરો ઉચ્ચારે છે, અગર સંગીતસભામાં જે સ્વરનું શ્રવણ કરે છે, તે સ્વરોનાં સંપૂર્ણ અને સંક્ષિપ્ત નામો જાણી લેવાં જોઈએ.

સંપૂર્ણ નામો :—ષડ્જ, રિષભ, ગંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત અને નિષાદ. આ નામો સંગીત વિષયના લેખનમાં તેમજ પ્રવચનોમાં વપરાય છે.

સંક્ષિપ્ત નામો :—સા, રે, ગ, મ, પ, ધ, નિ. આ નામો સંગીતકલા પ્રદર્શીત કરવા માટે વપરાય છે; એટલે કે ગીત ગવાતું હોય તેની સાથે સાથે જે સ્વરો બોલાય છે તે.

આમ ઉપર સમજાવ્યા મુજબના સાત સ્વરો સંગીત વિષયમાં ગણાય છે. એ સાત સ્વરોના સમુહને **સપ્તક** કહેવાય છે. એવા સપ્તક અનેક છે. દા. ત એકદમ જાડો અવાજ એ એક છેડો માનીએ અને તેના બીજે છેડે તદ્દન પાતળો અવાજ માનીએ, હવે તેની કક્ષા કેટલી બહોળી છે તે આ ઉદાહરણ પરથી આપ જાણી શકશો, અને કલ્પી પણ

શકશો કે તેને કેટલા સપ્તકની મર્યાદા આપવી ? વધારેમાં વધારે સપ્તકો વાજીંત્રો પર આવી શકે, કારણ કે તે યંત્રો છે. એવાં યંત્રો પૈકી વધુ સપ્તક બતાવી શકે એવું એક યંત્ર હાલ પીઆનાને ગણીએ તો તેમાં વધારેમાં વધારે સાત સપ્તક સુધીની મર્યાદા હોય છે. પરંતુ ગાનારના ગળામાંથી ઘણુંજ ઓછા સપ્તક નીકળે છે નાના બાળકો અને સ્ત્રીઓના ગળામાંથી ભાગ્યેજ બે સપ્તક નીકળે છે, જ્યારે પુરૂષોના ગળામાંથી બે થી અઢી સપ્તક સુધીના સ્વરો નીકળે છે. સ્ત્રી યા પુરૂષ સંગીતકલા સાધ્ય કરવા માટે સામાન્ય રીતે ત્રણ સપ્તક સુધીના સ્વરો ગળામાંથી કાઢવા સ્વરોનો સતત અભ્યાસ કરે છે. આ ઉપરથી આપણે એટલું જોઇ શક્યા કે સામાન્ય રીતે ત્રણ સપ્તક સુધી જ માણસનું ગળું કામ આપે છે. જેથી આખીય ગાયનકલા ત્રણ સપ્તક પર નિર્ભર રહે છે.

હવે જે સ્વરો સ્વાભાવિક રીતે નીકળે છે તે મધ્ય-સપ્તક ગણાય છે અને તે કંઠસ્થાનમાંથી નીકળે છે મધ્ય સપ્તકથી નીચા સ્વરો જે છે તે મંદ્ર સપ્તક કહેવાય છે અને તે સ્વરો નાભિસ્થાનમાંથી નીકળે છે. હવે મધ્ય સપ્તકથી ઊંચા સ્વરો આવે છે તે તાર સપ્તક કહેવાય છે. અને તે તાલુસ્થાનમાંથી નીકળે છે આ ઉપરાંત બીજા વધારાના સપ્તકો પર નજર કરીએ. મંદ્ર સપ્તકથી નીચા સ્વરો આવે તેને ખરજ સપ્તક કહેવાય છે અને ખરજ સપ્તકથી પણ નીચા સ્વરો આવે તેને મહાખરજ કહેવાય છે. તેજ રીતે તાર સપ્તકથી ઊંચા સ્વરો આવે તેને ટીપ

સપ્તક કહેવાય અને ટીપ સપ્તકથી ઊંચા સ્વરો આવે તેને **અતિટીપ** કહેવાય છે. આમ સાત સપ્તકનાં નામ આપણે વિચાર્યાં.

હવે આપણે કયા સ્વર સાથે, કયા સ્વરનો સુમેળ (સંવાદ) કર્ણપ્રિય લાગે છે તે જોઈએ. ષડ્જ સાથે રિષભ મેળવીએ તો તે સુમધુર લાગતો નથી, ષડ્જ સાથે ગંધાર મેળવીએ તો તે પણ કર્ણપ્રિય લાગતો નથી; પરંતુ જ્યારે ષડ્જની સાથે મધ્યમ અથવા પંચમ મેળવીએ ત્યારે તે મેળ ઘણો જ મધુર લાગે છે. આથી એટલું નક્કી થયું કે ષડ્જ-મધ્યમ અને ષડ્જ–પંચમ એ બે જોડી કર્ણપ્રિય મેળ છે. સપ્તકના બાકીના સ્વરો સાથે આ રીતે જ **ષડ્જ–મધ્યમ** ભાવ અને **ષડ્જ–પંચમ**ભાવથી જોઈએ તો રિષભ અને પંચમ તેમજ રિષભ અને ધૈવત સુમધુર મેળ છે, તદુપરાંત ગંધારની સાથે ધૈવત અને ગંધારની સાથે નિષાદ મેળવીએ તો તે પણ ષડ્જ–મધ્યમ અને ષડ્જ–પંચમ ભાવમાં જણાશે. આ રીતે એક સપ્તકમાં ત્રણ જોડીઓ તૈયાર થઈ. (સામ–સાપ, રેપ–રેધ, ગધ–ગનિ)

પૂર્વાંગમાં હોય તો સંવાદી સ્વર ઉત્તરાંગમાં હોય, અગર વાદી ઉત્તરાંગમાં હોય તો તેનો સંવાદી સ્વર પૂર્વાંગમાં હોય છે. જો કે કેટલાક રાગોના વાદી–સંવાદી પૂર્વાંગમાં જ સમાય છે પરંતુ તે અપવાદ છે તેમ માનવું.

હવે વાદી સ્વર અને સંવાદી સ્વર શું છે તે જોઈએ. રાગમાં જે સ્વરનું બહુત્વ હોય, અગર જે સ્વર રાગના સ્વરુપને ટેકારુપ હોય તેવા સ્વરને **વાદી સ્વર** કહેવાય છે. ઉપર કહ્યા પ્રમાણે વાદી–સંવાદી એક જ અંગમાં આવી શકતા નથી માટે સંવાદીનું અંગ સામા પક્ષનું હોવું જોઈએ, એટલે સામા પક્ષમાં જે સ્વરનું જોર વધુ પ્રમાણમાં હોય તે સ્વર **સંવાદી સ્વર** ગણાય. વાદી–સંવાદી વિષે એમ પણ કહી શકાય કે રાગનો રાજા એ વાદી અને પ્રધાન એ સંવાદી. વાદી–સંવાદી સિવાયના **રાગમાં વપરાતા** બીજા સ્વરોને **અનુવાદી** એટલે કે પ્રજા કહેવાય છે, તેમજ જે સ્વર રાગમાં ન આવે તે **વિવાદી** અગર રાગનો શત્રુ ગણાય છે.

સંગીત અભ્યાસીઓએ પોતાના ગળાને યોગ્ય એવો 'સા' (ષડ્જ) નક્કી કરવો જોઈએ. ષડ્જ નક્કી કરવા માટે એટલું ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે, મંદ્ર સપ્તકના પંચમથી તાર સપ્તકના પંચમ સુધી પોતાનો અવાજ સહેલાઈથી જાય. જો તેમ કરવામાં ન આવે તો ગાવું મુશ્કેલ બને, કારણ કે, શાસ્ત્રીય સંગીતનું કોઈપણ ગીત લઈએ તો તે સામાન્ય રીતે મંદ્ર સપ્તકના બે ત્રણ સ્વર સુધી નીચે અને

તાર સપ્તકના બે ચાર સ્વર સુધી ઊંચે જતું હોય છે.

કંઠમાં કફની મુશ્કેલીને લીધે આપણા અવાજનો રણકો સ્પષ્ટ આવતો નથી, તો તેની શુદ્ધિ માટે તેમજ ગળામાં સ્વરનાં સ્થાન મજબુત કરવા માટે, રોજ સવારે સૂર્યોદય પહેલાં મંદ્રસાધન કરવું. મધ્યાહ્ન સમયે મધ્ય સપ્તકના સ્વરોને ઘુંટવા અને સૂર્યાસ્ત સમયે તાર સપ્તકના સ્વરોને મજબુત બનાવવા. આથી મંદ્ર, મધ્ય અને તાર સપ્તકના સ્વરોમાં અવાજ ઘણોજ સારી રીતે દીપી નીકળશે. મંદ્રસાધન કેવી રીતે કરવું? સૌ પ્રથમ આપણા કંઠનો જે 'સા' મુકરર કર્યો હોય તે 'સા' હાર્મોનિયમ અગર સ્વર પેટી પર, ષડ્જ-પંચમ છેડીને ('સા' અને 'પ' બંને એક સાથે છેડીને) આપણા 'આ'ને ઓછામાં ઓછા દશ મિનિટ જેટલા સમય સુધી ચાલુ રાખવો. ત્યારબાદ મંદ્ર સપ્તકનો નિષાદ, ધૈવત, અને પંચમ, એમ ઉતરતા ક્રમ પ્રમાણે ધીરે ધીરે, લાંબા શ્વાસે બોલવાનો પ્રયત્ન કરવો, ત્યારબાદ મંદ્ર પંચમથી ધૈવત, નિષાદ અને ફરીથી પોતાના ષડ્જ પર આવવું, એમ જ્યાં સુધી પોતાને સમય હોય અને કંટાળો ન આવે ત્યાં સુધી ઉપર મુજબનો અભ્યાસ યાને 'મંદ્રસાધન' કરવાનો પ્રયત્ન કરવો.

કોઈ પણ રાગ શરૂ કરતાં પહેલાં વિદ્યાર્થીઓએ તે રાગનો આરોહ-અવરોહ ગાવો. આરોહ એટલે સ્વરોની ચઢતી ક્રિયા અને અવરોહ એટલે સ્વરોની ઉતરતી ક્રિયા. આરોહ-અવરોહ ગાયા બાદ ગાયન ગાવું. ગાયનના મુખ્ય બે ભાગ છે. પહેલો ભાગ સ્થાઈ કહેવાય છે જ્યારે બીજા ભાગને

અંતરો કહેવાય છે. સ્થાઈનું સામાન્ય સ્વરૂપ મંદ્ર અને મધ્યસપ્તકના સ્વરોમાં હોય છે. અંતરાનું સામાન્ય સ્વરૂપ મધ્ય અને તાર સપ્તકના સ્વરોમાં હોય છે.

હવે ગાયન કેવી રીતે ગાવું તે જોઈએ. સૌ પ્રથમ ગાયનની પહેલી પંક્તિને બેથી ત્રણવાર ગાવી ત્યારબાદ બાકીની પંક્તિઓ એકએકવાર ગાવી. આમ સ્થાઈ પૂર્ણ થાય એટલે ફરીવાર પહેલી પંક્તિને એક યા બે વાર ગાવી, ત્યારબાદ અંતરાની પહેલી પંક્તિ બે વાર ગાયા પછી બાકીની પંક્તિઓ એકએકવાર ગાઈને અંતરાની સમાપ્તિ માટે સ્થાઈની પહેલી પંક્તિ ગાવી. આમ આખુંય ગાયન નિયમ અનુસાર ગવાશે

શરૂઆતના વિદ્યાર્થીઓએ સહેલા રાગમાં, અને સાદી સ્વરલિપિવાળા ઢાળમાં ગાયન ગાતાં શીખવું જોઈએ. **રાગ** કોને કહેવો ? સાત સ્વરોમાંથી કર્ણપ્રિય એવા સ્વરોનો સમુહ જેમાં રંજકતા હોય, વાદી–સંવાદીની વ્યવસ્થા હોય, ઓછામાં ઓછા પાચ સ્વરો જેમાં આવતા હોય, જેમાં એકી સાથે મધ્યમ અને પંચમ વર્જ ન હોય, જેમાં આરોહ–અવરોહની વ્યવસ્થા હોય, જેનો ગાવાનો સમય નિશ્ચિત હોય, જેમાં શૃંગાર, વીર કે કરુણ જેવો કોઇપણ એક રસ હોય તેને રાગ કહે છે.

રાગની મુખ્ય જાતિ ત્રણ છે. (જાતિ એટલે રાગનું બંધારણ) **સંપૂર્ણ** જાતિ–જે રાગના આરોહમાં સાત અને અવરોહમાં પણ સાત સ્વરો આવતા હોય તે. **ષાડવ** જાતિ

જે રાગના આરોહમાં અને અવરોહમાં પણ છ સ્વરો આવતા હોય તે. **ઓડવ** જાતિ—જે રાગના આરોહમાં પાંચ અને અવરોહમાં પણ પાંચ સ્વરો આવતા હોય તે.

રાગમાં જે પ્રમાણે અગાઉ ગાયન ગાવાની રીત સમજાવી છે તે પ્રમાણે સ્વરો પણ ગાઈ શકાય છે આ સ્વર ખંધારણને **સ્વરમાલિકા** (સરગમ કે ગત) કહેવાય. હવે **લક્ષણગીત** વિષે જોઈએ. જે ગીતમાં રાગનું રહસ્ય સમજાવતું કાવ્ય હોય, અને તે ગીત તેજ રાગમાં ગવાતું હોય તેને લક્ષણગીત કહેવાય.

દરેક ગીત **તાલ** સાથે નિકટ સંબંધ ધરાવે છે. તાલ અને સ્વર એ સંગીતના પ્રાણ છે. ગીત ગાનાર વિદ્યાર્થીઓએ હાથેથી આગળીઓ ગણી, જે તાલમા જે ગીત ગવાતું હોય, તે ગીતને તે તાલની કેટલી માત્રા છે, ક્યાં ક્યાં તાલી-ખાલી આવે છે તેનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ રાખી તાળી દેવાનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ

તાલ એટલે ગીતને માપવાનું એક સાધન, જેમાં મુકરર કરેલી માત્રા હોય, તબલાંના શબ્દોની સુંદર રચના હોય તેમજ ખાલી-ભરી જેવા વિભાગ હોય. **માત્રા** એટલે તાલનો એક અંશ, જે ગતિ સાથે સંબંધ ધરાવે, અને મર્યાદાને સાચવે. લય એટલે ગતિ, એક સરખો સમય. લયના ત્રણ પ્રકાર છે. **વિલંબિત, મધ્ય અને દ્રુત.** વિલંબિત લય એટલે ધીમી લય. મધ્ય લય એટલે વિલંબિતથી બમણી અને દ્રુત એટલે મધ્યથી બમણી, આમ આ ત્રણ પ્રકારની લય એક બીજાથી

ઝડપી બને છે.

તમારા અભ્યાસ દરમિયાન આવેલા તાલોની ટૂંક માહિતિ આ પ્રમાણે છે.

(૧) ત્રિતાલ:–માત્રા સોળ, તાળી એક પાંચ અને તેરમી માત્રા પર. ખાલી નવમી માત્રા પર, ખંડ ચાર છે, દરેક ખંડ ચાર ચાર માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
ધા	ધીં	ધીં	ધા	ધા	ધીં	ધીં	ધા
૧				૫			

૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬
ધા	તીં	તીં	તા	(તા)	ધીં	ધીં	ધા
૦				૧૩			

(૨) દ્રુત એકતાલ:–માત્રા બાર, તાળી એક, પાંચ નવ અને અગિયારમી માત્રા પર ખાલી ત્રીજી અને સાતમી માત્રા પર. ખંડ છ. દરેક ખંડમાં બબ્બે માત્રાઓ છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધીં	ધીં	ધા	ત્રક	તુન્	ના
૧		૦		૫	

૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
કત્	તા	ધા	ત્રક	ધીં	ના
૦		૯		૧૧	

(૩) ઝપતાલ :–માત્રા દશ તાળી એક, ત્રણ અને આઠમી માત્રા પર ખાલી છઠ્ઠી માત્રા પર. ખંડ ચાર છે. દરેક ખંડમાં અનુક્રમે બે, ત્રણ, બે ત્રણ માત્રાઓ છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦
ધીં	ના	ધીં	ધીં	ના	તીં	ના	ધીં	ધીં	ના
૧		૩			૦		૮		

(૪) દાદરા :–માત્ર છ તાળી પહેલી માત્રા પર. ખાલી ચોથી માત્રા પર. ખંડ બે છે દરેક ખંડમાં ત્રણ ત્રણ માત્રાઓ છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધા	ધીં	ના	ધા	તીં	ના
૧			૨		

(૫) કેરવા :–માત્રા ચાર તાળી પહેલી માત્રા પર અને ખાલી ત્રીજી માત્રા પર છે. ખંડ બે બે માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪
ધાગે	નતી	નક	ધીં
૧		૦	

પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (રજી. નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા અમદાવાદ-૧

(મોરજીલાલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત પ્રારંભિક

સમય ૧ કલાક   તા. ૧૪-૭-૧૯૫૮   ગુણ ૨૫

સૂચના:-ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે, બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ લખો. વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદ્યનો પ્રશ્ન અને ગાયન વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના ગુણ સરખા છે.

૧. સપ્તકમાં ષડ્જ-મધ્યમ અને ષડ્જ-પંચમની કેટલી જોડીઓ થાય છે?

૨. સપ્તક કેટલા છે અને કયા કયા છે? તેનાં નામ આપો.

૩. સ્થાઈ અને અંતરાની ઓળખ કેમ કરશો તે સવિસ્તર સમજાવો.

૪. કોઈપણું ત્રણ શબ્દોના અર્થ સમજાવો—
રાગ, તાલ, ગીત, સ્વરમાલિકા અને લક્ષણગીત

૫. નીચેનામાંથી ગમે તે ચાર વાકયો સુધારો.

(સા) ત્રિતાલ અને એકતાલના ખંડ સરખા છે.

(રે) દાદરા અને એકતાલના ખંડ જુદા છે.

(ગ) ઝપતાલ અને ત્રિતાલની માત્રા એક સરખી છે.

(મ) લક્ષણગીત અને ગીત જુદાં છે

(પ) તાલ અને સ્વરમાં કશો જ ફરક નથી.

(ધ) ગતિ અથવા લય એકજ પ્રકારની છે.

(નિ) ગીતના બે વિભાગ હોય છે–પહેલો અંતરા અને બીજો સ્થાઈ

૬. તમારા કંઠને સુધારવા માટે તમે શું કરશો?

૭. ગીતને તાલનો શો સંબંધ છે?

વાદન વિભાગ

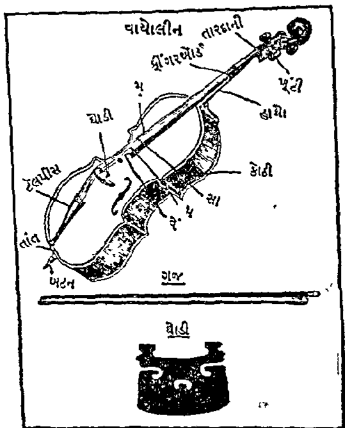
૧. (સા) વાયોલીન, ગાયકના સાથ તરીકે વપરાતું હોય તો તે શા માટે?

(રે) સિતાર સાથે ગાયન કેમ ગવાતું નથી? સિતારની શોધ કોણે કરી?

(ગ) તબલામાથી જુદા જુદા સ્વરો કેવી રીતે મેળવી શકાય છે?

(મ) બંસી વાદનની શોધ કોણે કરી? બંસીના હાલના પ્રખ્યાત કલાકારોનાં નામ આપો.

(પ) હાર્મોનિયમ અને પીઆનોમાં શો ફરક છે


વાયોલીન
તારદાની
ફીંગરબોર્ડ
ખૂંટી
હાથો
મ
ઘોડી
ટેલપીસ
કોઠી
સા
રે
પ
તાંત
બટન
ગજ
ઘોડી

વાદન વિભાગ

વાદ્ય શીખનાર વિદ્યાર્થીએ એ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે, ગાયન વિભાગના પ્રશ્નોના જવાબ પણ તેણે આપવાના હોય છે.

ત્યારે હવે વાજીંત્રો વિષે કંઈક જોઈએ.

વાજીંત્રો ચાર પ્રકારનાં હોય છે—(૧) તત (૨) બીતત (૩) ઘન (૪) સૂશીર.

(૧) તત—(તારનાં વાજીંત્રો)—દીલરૂબા, સારંગી, વાયોલીન, સિતાર, તાનપૂરા, વીણા વગેરે

(૨) બીતત—(ચામડાનાં વાજીંત્રો)—ઢોલ, નગારાં, તબલાં, મૃદંગ, ડફ, ખંજરી વગેરે.

(૩) ઘન—(ટકોરાથી વાગતાં વાજીંત્રો)—પીઆનો, જલતરંગ, કાષ્ટતરંગ, નળીતરંગ, બંગડીતરંગ, ઘુઘરાતરંગ વગેરે.

(૪) સૂશીર—(હવાથી વાગતાં વાજીંત્રો)—વાંસળી, કલેરીઓનેટ, હાર્મોનિયમ, શરણાઈ વગેરે.

વાજીંત્રને જો બરાબર મેળવવામાં ન આવે તો તે બેસુરૂં એટલે કે બરાબર વાગી શકે નહિ, અને મનોરંજક ન થતાં હાંસીપાત્ર બને છે. જેથી વિદ્યાર્થીઓએ પોતાનું સાજ કેવી રીતે મેળવવું તે શીખવું ઘણું જ અગત્યનું છે.

વાયેાલીન

વાયેાલીન એ પશ્ચિમના દેશેામાંનું એક તંતુ વાદ્ય છે, જેનેા ભારતમાં પણ ઠીક ઠીક વિકાસ થયેા છે. રાવણહથ્થા નામનું આપણા દેશનું અસલી વાજીંત્ર જે ખાસ કરીને ભરથરીઓના હાથમાં આજે જોઈ શકીએ છીએ તે વાદ્ય પરથી જ રાવણ હથ્થાની કેાઠીને હાલનેા આકાર આપનાર Antonius stradivarious મનાય છે. હાલ તેા કલકત્તામાં વાયેાલીન બનાવવાનાં કારખાનાં થયાં છે. આપણા ભારત દેશમાં વાયેાલીન માટે અનુકૂળ લાકડું મળતું નથી તેથી. અહીંની બનાવટનાં વાયેાલીન વાગવામાં કર્ણપ્રિય હેાતાં નથી પરદેશી વાયેાલીનની કેાઠીના પાછલા ભાગનું જે પાટિયું હેાય છે તેના પર અસંખ્ય કુદરતી આડા રેસા નજરે પડે છે, અને ઉપરના પાટીઆમાં તેમજ પડખામાં પણ ઊભી લીટીઓ હેાય છે. ઈટલીનું વાયેાલીન ઉત્તમ ગણાય છે.

પશ્ચિમનું વાદ્ય હેાવા છતાંય દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ તેમજ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના કલાકારેાએ પેાતાની કળાનેા સર્વાંગી વિકાસ વાયેાલીન દ્વારા કરી બતાવ્યેા છે. આપણા દેશમાં વાયેાલીન પકડવાની મુખ્ય બે પદ્ધતીઓ છે.

(૧) બંને પગની પલાંઠી વાળીને જમણા પગને સહેજ આગળની બાજુ બહાર કાઢી, તેના પંજા પર હાથાને ટેકવી, વાયેાલીનનેા કેાઠીનેા ભાગ, છાતીના ડાબા ભાગ સાથે ટેકવીને રાખવામાં આવે છે. (૨) ડાબા હાથના અંગુઠા અને તર્જની આંગળીના વચલા ભાગમાં વાયેાલીનનેા હાથેા રાખીને વાયેા-

લીનની કોઠીનો ભાગ ડાબા ખભા પર દાઢીથી બરાબર દબાવીને રાખવામાં આવે છે.

પહેલી રીત પ્રમાણે વાયોલીન વગાડનારને મીંડ, ગમક વગેરે કાઢવામાં વિશેષ સંગવડ રહે છે; કારણ કે તેનો વગાડવાનો હાથ (ડાબો હાથ) છૂટો રહે છે. બીજી રીત પ્રમાણે વાયોલીન વગાડનારને હાથા સાથે અંગુઠો ટેકવેલો હોવાથી શીખતી વખતે શુદ્ધ સ્વરોનું ચોક્કસ માપ મળી રહે છે, જેથી તેને સરળ તાનો યા અલંકારિક તાનો વગાડવામાં ઘણી જ કુશળતા સાંપડે છે. વાયોલીન વગાડવા માટેનો જે ગજ હોય છે, તેને દાંડીના જાડા ભાગથી, નીચે અંગુઠો અને ઉપર ચાર આંગળીઓ રહે તે રીતે પકડવો. ગજના વાળ પર બેરજો ઘસવાથી વાયોલીનનો રણકો સારો આવે છે. ગજના વાળ વનસ્પતિના રેસામાંથી બનાવવામાં આવે છે. કેટલાક લોકો વાળની જગ્યાએ સુતરના દોરાનો પણ ઉપયોગ કરે છે, તેને પણ બેરજો (રાજન) ઘસવો પડે છે. પહેલાંના સમયમાં તારની જગ્યાએ તાંતનો ઉપયોગ થતો હતો, હાલ એલ્યુમિનિયમ અને સ્ટીલના તાર વપરાય છે.

વાયોલીનમાં જે ચાર તાર વપરાય છે તેનાં અંગ્રેજી નામ G. D. A. E. છે. ભારતીય સંગીત સ્વર મુજબ મ઼ સા પ રેં છે. વાયોલીનને મેળવવાના અનેક પ્રકારો છે. દા. ત. (૧) મ઼ સા પ રેં (૨) મ઼ સા પ સાં (૩) પ઼ સા પ સાં (૪) પ઼ સા પ રેં (૫) સ઼ા પ઼ સા પ,

વાયોલીન મેળવવું સુગમ થઈ પડે તે માટે ટૅલપીસનાં ચાર છીદ્રોમાં ચાર એડ્‌જસ્ટર હોય છે. વાયોલીનનો અવાજ, વાયોલીનના અંતરભાગમાં એટલે કે આખીય કોઠીમાં પ્રસરે તે માટે, સાઉન્ડ–પોસ્ટ નામનો પેન્સીલના આકારનો એક, લગભગ બે થી અઢી ઇંચ જેટલો લાંબો લાકડાનો કકડો, વાયોલીનના અંદરના મધ્ય ભાગમાં, ઉપરના તેમજ નીચેના પાટિયા વચ્ચે ઊભો રાખવામાં આવે છે. વાયોલીનના દરેક ભાગ નામ સાથે ચિત્રમાં બતાવવામાં આવ્યા છે. (પૃ. નં. ૧૨)

વાયોલીન સાથ કરવા માટેનું એક લોકપ્રિય વાદ્ય છે, પરંતુ તે સારંગીની કક્ષા સુધી પહોંચી શકયું નથી. સારંગીમાં સરળ તાન ત્રણ સપ્તક સુધીની હોય તો પણ તેમાં ઝડપથી વાગી શકે છે; જ્યારે વાયોલીનમાં તે સંપૂર્ણત નીકળી શકતી નથી (એવો મારો અનુભવ છે). વાયોલીનમાં મંદ્ર તેમજ ખરજ સપ્તકનું કામ બતાવી શકાતું નથી, તેમજ પંજાબી કણ માટે પણ આંગળીઓની તૈયારી કરવી મુશ્કેલ બની રહે છે. મધ્ય સપ્તકથી તાર સપ્તક સુધીની ઘસીટ તેમજ તાર સપ્તકથી મધ્ય સપ્તક સુધીની ગમકની તાન લેવી અત્યંત કઠિન થઈ પડે છે. આ કઠિનતા દૂર કરવી હોય તો એક તાર પર જ આખા સપ્તકનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ. તાજેતરમાં એવા અભ્યાસવાળા ગણ્યાગાંઠયા જ કલાકારો છે, તોય સારંગીની તોલે વાયોલીન વાદ્ય હરીફાઈમાં ઊભું રહી શકતું નથી, સારંગીના સ્વરોની મિઠાશ અને તેની અંદરના 'તરપો' નો ગુંજારવ વાયોલીનમાં આવવો મુશ્કેલ બને છે, કારણ વાયોલીનમાં તેવી વ્યવસ્થા જ નથી.

દક્ષિણ ભારતમાં હમણાં હમણાં આ વસ્તુની મુશ્કેલીઓનો સામનો કરવાનો માર્ગ કલાકારોને સૂઝવા લાગ્યો છે. તેમણે ઉપરના ચાર તાર સિવાય નીચે દશથી પંદર તરપના તાર ગોઠવ્યા છે, પરંતુ તે તરપો હજી વાદ્યમાં અનુકુળ થયા નથી. વાયોલીનમાં આખોય મંદ્ર સપ્તક વગાડવા માટે ઉપરના ચાર તાર સાથે એક વધારાનો તાર લગાવી પાંચ તારની સંખ્યા પણ તેઓએ કરી છે. વાયોલીન સાથ કરવાનું વાદ્ય હોવા છતાંય તેમાં સ્વતંત્રપણે ગતશૈલી પણ વાગી શકે છે, જેથી તેનો સ્વતંત્રપણે પણ વિકાસ થયો છે. સ્વતંત્ર ગતશૈલી દ્વારા વાયોલીનમાં સિતારની પણ નકલ કરવામાં આવે છે.

સારંગી વગાડનારની આંગળીના નખની ઉપરના ભાગમાં ખાડા કદરૂપા દેખાય છે, અને વાયોલીન વગાડનારની આંગળીઓ એટલી બધી કદરૂપી દેખાતી નથી (અલબત્ત બેથી ત્રણ આંગળીઓનાં ટેરવાં તાર પર ઘસાવાથી નિશાન જરૂર પડે છે) તદુપરાંત સારંગી કરતા વાયોલીન દેખાવમાં ઘણુંજ સુંદર હોવાથી, તેમજ લાવવા લઈ જવામાં ઘણુંજ હલકું હોવાથી તેને સૌ કોઈ ચાહે છે.

વાયોલીનના પ્રખ્યાત કલાકારો—શ્રી વિષ્ણુ ગોવિંદ જોગ, શ્રી ગજાનનરાવ જોષી (આ બંને કલાકારો હાલમાં ઑલ ઈન્ડીયા રેડીઓના સલાહકાર તરીકે નિયુક્ત છે). શ્રી શ્રીધર પાર્સેકર (જેઓ હાલ મુંબઈ રહે છે અને જેમણે સંગીત સંમેલનોમાં (કૉન્ફરન્સોમાં) ઘણી સારી નામના મેળવી છે). શ્રી કે. આર. સુરંગે (જેઓ ઔરંગાબાદના રહીશ છે અને તેમણે

પણ સંગીતની કોન્ફરન્સોમાં ઘણી ખ્યાતિ મેળવી છે) શ્રી ડી. કે. દાતાર (જેઓ પૂનાના રહીશ છે અને મુંબઈ રેડીઓ સ્ટેશન પર કાર્યક્રમો આપીને જનતાને ખરેખર મંત્રમુગ્ધ બનાવે છે) શ્રી શશીકાન્ત ગુંદાણી (જેઓ હાલ અમદાવાદ રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત તરીકે પ્રશંસનીય છે અને હળવા શાસ્ત્રીય સંગીતનું કંપોઝીશન કરવામાં પણ તેમને સારી ફાવટ છે) શ્રી નાનજીભાઈ મીસ્રી (જેઓ સૌરાષ્ટ્રના વતની છે અને રાજકોટ રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત હોઈ તેમના કાર્યક્રમોનો જનતાને ઘણો લાભ આપે છે.)

સિતાર

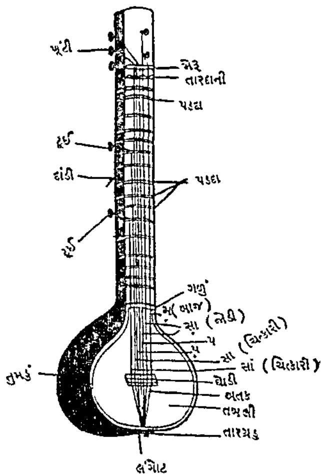
સિતાર, બીન ઉપરથી ઉતરી આવેલું, ભારતનું જ માનીતું, તંતુ અને ઘન એ બેના મિશ્રણથી ઉત્પન્ન થએલું એક સાજ છે. સિતારના શોધક શ્રી અમીર ખુશરૂ છે.'

પરદેશમાં જ્યારે પંડિત રવિશંકર ગયા હતા ત્યારે તેમણે ત્યાંની પ્રજાને આ વાદ્યનો એવો તો રસાસ્વાદ કરાવ્યો કે ત્યાંના લોકો આશ્ચર્યચકિત થઈ ગયા હતા અરે! ઘણાખરા-એ તો સિતાર શિખવાની પણ ઉત્સુકતા દર્શાવી હતી. આપણા દેશમાં ઘણા પરદેશીઓ રહે છે, છતાં હજુ સુધી આ વાદ્યને તેઓ નથી અપનાવી શકયા એ એક હકીકત છે. ત્યારે હવે પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે, સિતારમાં એવું તે શું છે કે જેથી તે આટલી મધુર લાગે છે? બીનમાં પણ આટલું તો આકર્ષણ ન હતું જેટલું સિતારમાં છે. તેના મૂળ કારણમાં જોઈએ તો 'જવારી' (તારનો ઝંકાર) છે. જ્યારે 'જવારી' બગડી જાય છે ત્યારે સિતાર સાંભળવી ગમતી નથી.

સિતાર વગાડવા માટે બેસવાની અનેક રીતો છે, તેમાની જાણીતી આ છે—ડાબા પગની પલાંઠી વાળીને જમણો પગ ડાબા પગની ઉપર ચડાવીને, બંને પગના પંજા બહાર કાઢવા, ત્યારબાદ સિતારના તુંબડાને ડાબા પગના પંજા પર (જે જમણી બાજુ ગએલો છે તે) ગોઠવવો, એટલે તંબુડાને જમણા પગના સાથળનો મજબુત ટેકો મળશે, ત્યારબાદ જમણા હાથની કોણી અને કાંડાના વચલા ભાગને તુબડાની તરફ રાખેલા ભાગ પર દબાવી અંગુઠાને નીચેના છેલ્લા પડદાથી એક આંગળ નીચે ટેકવી, તર્જની આંગળીમા 'નખ્ખી' એવી રીતે પહેરવી કે 'નખ્ખી'નો એક ખૂણો નખની ઉપર આવે અને બીજો ખૂણો નખની નીચે આવે એ 'નખ્ખી' વાળી આંગળીથી પહેલા તાર (બાજનો તાર) પર પ્રહાર કરવો, હવે ડાબા હાથથી, ઉપરથી સાતમા પડદા પર તર્જની આંગળીનું ટેરવું મૂકી અંગુઠાને દાંડીની પાછળની બાજુ (તાંત પર) ગોઠવવો, આમ એક પછી એક દરેક સ્વર ડાબા હાથની તર્જની આંગળીથી તાર પર ખસેડીને વગાડવામાં આવે છે.

સિતારના ઉપરના સાત તાર મેળવ્યા પછી, એ સાત તારની નીચેના તાર જે 'તરપ' તરીકે ઓળખાય છે તેની સંખ્યા અગિયારની હોય છે. જે રાગ વગાડવો હોય તે રાગના સ્વરોમાં 'તરપો' મેળવવામાં આવે છે ઘણીખરી સિતારોમાં એક વધારાનું તુંબડું મંદ્ર સપ્તકના પડદાની પાછળ લગાવવામાં આવે છે. સિતારનાં દરેક ભાગના નામ ચિત્રમા બતાવેલાં છે. (પૃષ્ટ નં. ૨૦)

સિતાર



ખૂંટી
મેરૂ
તારદાની
પરદા
ઘૂડી
દાંડી
પડદા
ઘૂડી
ગળું
મ(બાજ)
સા (જોડી)
પ
પ
સા (ચિકારી)
સાં (ચિકારી)
ઘોડી
બતક
તબલી
તારચડ
તુમડું
લંગોટ

સિતારનો સ્વતંત્ર બાજ (વગાડવાની રીત) તેના મૂળ વાદ્ય પરથી જ ઉતરી આવેલ છે તેમ છતાં બીનમાંથી જે સ્વરો નીકળે છે તે આબેહુબ ગવૈયો ગાતો હોય તેવું લાગે છે જ્યારે સિતારમાં તેમ નથી લાગતું, વળી તાર ખેંચવા માટે બીનનું જેટલું બહોળું કદ છે તેટલું સિતારનું નથી. તેથી સિતારમાં લાંબા સૂર સુધીની ગમકો લાવી શકાતી નથી. (સિતારમાં 'મંદ્રસાધન'ની બહુ જ સારી વ્યવસ્થા છે, સિતારના કલાકારોએ ખરજના પંચમની પાસેનો તાર, ખરજનો ષડ્જ લગાવીને ખરેખર બીનનો ભાસ લાવવામાં બાકી નથી રાખ્યું તેમ છતાં તે માત્ર ભાસ જ છે)

બીનમાં ઝડપી ગત વગાડવા માટે ઘણી મુશ્કેલીઓ નડે છે; સિતારમાં તેવુ નથી. સિતારમા તો એટલી સફાઇથી નખ્ખીનું જોરદાર કામ બતાવીને ઝડપી ગતો વગાડાય છે કે, જેને સાંભળીને માનવમાત્ર ડોલે છે, અને તેમાંય જ્યારે 'ચિકારી' (છેલ્લા બે તાર, ઝાલા) વગાડવામાં આવે છે ત્યારે તો વાતાવરણમાં કોઈ ઔર આનંદ અને મસ્તી છવાઈ રહે છે.

હવે તો બીનનો અવાજ જવલ્લેજ સાંભળવા મળે છે કારણ કે બીનમાં સિતાર જેવી 'જવારી' નથી, જેથી કંઈક અંશે તે (બીન) કુંદ (જવારી વિહીન) લાગે છે. બીજું બીનમાં એક પડદા પરથી આઠ દશ સ્વરો તાર ખેંચીને કાઢવા ઘણાજ અઘરા થઈ પડવાથી, બીન વગાડનારની ધગશ ઓછી થઇ જતી હોવાથી તેઓ બીનથી હારીને સિતાર પકડે

છે. સિતારમાં તો સીધા સાદા સ્વરો વગાડવાથી પણ મન ખૂશ રહે છે જેથી અભ્યાસીનો શોખ પોષાય છે. હાલ તો સિતારમાં એટલી બધી પ્રગતિ થઈ છે કે ઠુમરી અંગો પણ સિતારમાંથી કાઢવામાં આવે છે. અગાઉ આ અશક્ય મનાતુ, વળી મીંડ, ઝમઝમા, ગમક જેવા વિશિષ્ટ આંદોલનથી કલાકારોએ આ વાદ્યનું ઘણું જ આકર્ષણ વધાર્યું છે. બીન કરતાં સિતાર નકશીદાર અને સુશોભિત પણ છે—આથી આમજનતાએ સિતારને વધાવી લીધી છે.

સિતારાના પ્રખ્યાત કલાકારો – શ્રી રવીશંકર (જેઓ સિતાર વાદક તરીકે આંતરરાષ્ટ્રિય ખ્યાતિ ધરાવે છે એટલે પોતાના દેશમાં ખ્યાતિ પામેલા હોય જ) શ્રી અબ્દુલ હલીમ જાફરખાં (જેઓ મુંબઈના રહીશ છે અને સિતાર પર પોતાનું અનોખુ આધિપત્ય દાખવે છે) શ્રીમતિ જયા બોઝ (જેઓ કલકત્તાવાસી છે અને સંગીત સંમેલનોમાં પોતાની કલાથી ખ્યાત નામ થયાં છે) શ્રી અરવીંદ પરીખ (જેઓ અમદાવાદના રહીશ છે અને મુંબઈ રેડીઓ સ્ટેશન પરથી કાર્યક્રમો આપી સૌને મોહિત કરે છે) શ્રી વિલાતયખાં (જેઓ મુંબઈવાસી છે અને આ કલા માટે ઘણાજ વર્ષોથી પંકાએલા છે) શ્રી ઉમાશંકર મિશ્ર (જેઓ દિલ્હી રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત છે અને તેમના અભ્યાસની ઊંડી છાપ જનતા પર પાડે છે) શ્રી ગુલામ હુસેન (જેઓ અમદાવાદના રહીશ છે અને સિતાર પર સારી એવી ખૂબી જમાવે છે જેથી પોતાના કાર્યક્રમોમાં રંજકતા લાવી શકે છે.)

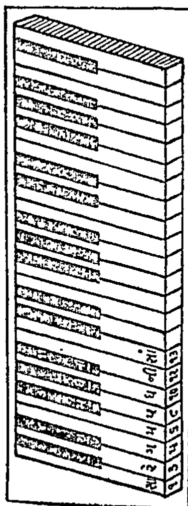
બંસી

ભગવાન શ્રી કૃષ્ણનું પ્રિય સાજ હતું, અને કહેવાય છે કે તેની શોધ પણ તેમણે જ કરેલી. અગાઉ પોલા વાંસમાંથી તે બનાવવામાં આવતી હાલ પીત્તળ તેમજ અન્ય ધાતુઓની પણ જોવા મળે છે. બંસી એ સુશીર વાદ્ય છે,

આ સાજને વગાડવાની રીત ઘણી જ સહેલી હોવાથી, તેમજ કિંમતમાં પણ આ વાદ્ય સસ્તું હોવાથી તેનો સૌ કોઈને લાભ મળે છે. બંસી, લાંબી, ટૂંકી, પાતળી, જાડી એવા પ્રકારોની હોવાથી તેના ધ્વનિમાં પણ તે પ્રકારને અનુસાર જ જુદાજુદા સ્વર નીકળે છે કોઈપણ એક સ્વરની બંસી એકવાર બની ગઈ હોય તેનો સ્વર ફેરવવો મુશ્કેલ બને છે હાલ વાંસની મોટા કદની આશરે અઢીથી ત્રણ ફૂટ લાંબી બંસરી પ્રચારમાં આવી છે, જેમાથી ત્રણથી સાડાત્રણ સપ્તક સુધીના સ્વરો નીકળી શકે છે વાસની બંસીનો ધ્વનિ ધાતુની બંસી કરતાં મધુર હોય છે.

શાસ્ત્રોક્ત પદ્ધતિથી બંસી વગાડવાનું કામ કંઈક કઠિન તો ખરું જ, કારણ કે બંસીવાદનમા મીંડ, ગમક, કણસ્વર, આંદોલન વગેરે ઘણી જ ઊંડી સમજ અને લાંબો અભ્યાસ માગી લે છે બંસીમાં સ્વરોપયોગી છ છિદ્રો હોય છે, ઉપર (એક છેડે જ્યાંથી બંસી વાગી શકે) એક છિદ્ર પવન માટે પણ હોય છે સ્વરોપયોગી છિદ્રો પર બંને હાથની ત્રણ ત્રણ આંગળીઓ ગોઠવ્યા પછી હવા ફૂંકવામાં આવે છે, આંગળીઓ ઊંચી નીચી કરી છિદ્રોને બંધ કરવામાં અને ઉઘાડવામા આવે છે ત્યારે જુદા જુદા સ્વરો નીકળે છે. સામાન્ય

હાર્મોનિયમની પટ્ટીઓ



બંસીમાં વધારેમાં વધારે બે સપ્તક જેટલા સ્વરો નીકળી શકે છે.

બંસીના જાણીતા કલાકારો–શ્રી પન્નાલાલ ઘોષ (જેઓ નાનપણથી મુબઈમાં રહે છે અને હાલ બંસરી વાદન માટેના અજોડ કલાકાર ગણાય છે) શ્રી દેવેન્દ્ર મોઢેશ્વર (જેઓ દિલ્હી રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત છે અને બંસરી પર તેમનો ઘણો સારો કાબુ છે) શ્રી દીનકરરાવ એ. મલ (જેઓએ પાવા પર રાગની જમાવટ કરીને, મીંડ અને ગમકનો પ્રયોગ સિદ્ધ કરી બતાવ્યો છે) શ્રી હેમેન્દ્ર દિક્ષિત (જેઓ અમદાવાદ ખાતે આડી વાંસળી વગાડવામાં ઉત્તમ મનાય છે અને પોતાની કળાથી જનતાને મંત્રમુગ્ધ કરવાની શક્તિ ધરાવે છે) શ્રી ભાઈલાલભાઈ બારોટ (જેઓ અમદાવાદમાં બંસી દ્વારા નાટકોમા વાતાવરણ જમાવી સારી એવી ખ્યાતિ મેળવી ચૂકયા છે.)

હાર્મોનિયમ

આ સુશીર વાદ્ય પરદેશી હોવા છતાંય ભારતમાં તેનો ઘણો જ સારો ફેલાવો થયો છે આ વાજીંત્રને વગાડવું ઘણું જ સરળ છે, તેથી નાના બાળકો પણ તેનો લાભ લે છે. હાલમાં તો સંગીતનું પહેલું પગથિયું જ તે મનાય છે. આ સાજમાં મીંડ અને ગમકને સ્થાન નથી. ચાલુ વપરાશમાં સવાત્રણ સપ્તક સુધીનું હાર્મોનિયમ મળી શકે છે.

હાર્મોનિયમના સુરોના ત્રણ પ્રકાર હોય છે (૧) ખરજ (૨) નર (૩) માદા.

હાલમાં ભાવનગર ખાતે હાર્મોનિયમના સ્વર બનાવવાનાં કારખાનાં છે. દિલ્હી અને અમૃતસર (પંજાબ) માં પણ તેવાં કારખાનાં છે. હાર્મોનિયમના ભાગો નામ સાથે ચિત્રમાં દર્શાવેલ છે (પૃષ્ઠ નં. ૨૪)

હાર્મોનિયમના પ્રખ્યાત કલાકારો–સ્વ. શ્રી ગોવિંદરાવ ટેમ્બે (જેઓ મુંબઈના રહીશ હતા. તેમના હાર્મોનિયમ પરના કમળથી સૌ કોઈ પરિચિત હતા) શ્રી ગુલામ રસુલ (જેઓ બરોડાના રહીશ છે અને તેમણે મર્હુમ ખાંસાહેબ ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં સાથે હાર્મોનિયમનો ચિરસ્મરણીય સાથ કરેલો.) શ્રી શંકરલાલ સોની (જેઓ શિરોહી (રાજસ્થાન) ના વતની છે અને તેમની સરળ અલંકારિક તાનો તેમના સાજ પર સુંદર રીતે શોભાવે છે.) શ્રી નરસીંહ ચૌહાણ (જેઓ મહેનપુરી (ઉત્તર ભારત) ના વતની છે અને આંગળીઓથી સ્વરને ધ્રુજાવવા માટેની તેમજ બંને સપ્તક પર એકી સાથે ઝડપી કામ કરવાની કુશળતા દાખવે છે)



સંગીત પ્રથમ વર્ષ

સપ્તકની રચના, સ્વરોનો સંવાદ, પૂર્વાંગ-ઉત્તરાંગ, વાદી-સંવાદી, આરોહાવરોહ, રાગ, રાગની મુખ્ય જાતિ, મંદ્ર સાધન, ગાવાની રીત, સ્થાઈ-અંતરા, સ્વરમાલિકા લક્ષણ-ગીત, વાજીંત્રોના પ્રકારો, ત્રિતાલ, દ્રુત એકતાલ, ઝપતાલ, દાદરા અને કેરવા વગેરે તાલોની માહિતી, લયના પ્રકારો તેમજ કેટલાંક વાજીંત્રોનાં વર્ણન વગેરે વગેરે આપણે સંગીત પ્રારંભિકના પ્રકરણમાં જોયું.

હવે આપણે **રાગની પેટા જાતિઓ** વિષે વિચારીએ આરોહમાં સાત સ્વરો હોય અને અવરોહમા છ સ્વરો હોય, તો તે **સંપૂર્ણ-ષાડવ** જાતિ કહેવાય. આરોહમાં સાત સ્વરો હોય અને અવરોહમાં પાંચ સ્વરો હોય તો તેને **સંપૂર્ણ-ઓડવ** જાતિ કહેવાય. આરોહમાં છ સ્વરો અને અવરોહમાં સાત સ્વરો હોય તો તે **ષાડવ-સંપૂર્ણ** જાતિ કહેવાય. આરોહમાં છ સ્વરો અને અવરોહમાં પાંચ સ્વરો હોય તો તે **ષાડવ-ઓડવ** જાતિ કહેવાય. આરોહમાં પાંચ અને અવરોહમા છ સ્વરો હોય તો તે **ઓડવ-ષાડવ**

જાતિ કહેવાય. આરોહમાં પાંચ અને અવરોહમાં સાત સ્વરો હોય તો તે ઓડવ-સંપૂર્ણ જાતિ કહેવાય.

આમ રાગની પેટા વિભાગની છ જાતિઓ થઈ. સંગીત પ્રારંભિકમાં મુખ્ય ત્રણ જાતિઓ બતાવી હતી તે સાથે આ પેટા વિભાગની જાતિ મેળવીએ, તો કુલ નવ જાતિ થાય.

સંગીત પ્રારંભિકના પ્રકરણમાં આપણે શુદ્ધ સ્વરો વિષે વિચાર્યું હવે ઘણા સ્વરો એવા છે કે જેનાં બે રૂપ (વિકૃત) થાય છે અને ઘણા પોતાના સ્થાન પર અચળ રહે છે. અચલ રહેનારા સ્વરો ષડ્જ અને પંચમ છે જ્યારે ચલિત સ્વરો (જે પોતાના મૂળ સ્થાન પરથી હટી શકે છે ચલાયમાન થઈ શકે છે તે) રિષભ, ગંધાર, મધ્યમ, ધૈવત, અને નિષાદ છે. આ પાંચ સ્વરો વિકૃતિ પામે છે. એમાંથી રિષભ, ગંધાર, ધૈવત અને નિષાદની વિકૃતિ મૂળ સ્વરથી નીચા સ્વર તરફ અને મધ્યમની વિકૃતિ મૂળ સ્વરથી ઊંચા સ્વર તરફ થાય છે. મૂળ સ્વરથી નીચા સ્વર તરફ વિકૃતિ થતા સ્વરોને **કોમળ સ્વર** એ નામ આપવામાં આવ્યું છે જ્યારે મૂળ સ્વરથી ઊંચા સ્વર તરફ વિકૃતિ થતા સ્વરને-**તિવ્ર સ્વર** એ નામ આપવામાં આવ્યું છે. આથી ત્રણ પ્રકારના સ્વરો આપણી નજરે પડયા. **શુદ્ધ સ્વર કોમળ સ્વર અને તિવ્ર સ્વર.**

હવે એ ત્રણેય પ્રકારોને મેળવી તેનું આખું રૂપ જોઈએ.

સા રે રે ગ ગ મ મ' પ ધ ધ નિ નિ

આમ સાત સ્વરો શુદ્ધ, ચાર સ્વરો કોમળ, અને એક સ્વર તિવ્ર એમ કુલ બાર સ્વરોનો સમાવેશ એક સપ્તકમાં થાય છે.

કંઈક વિશિષ્ટ નિયમોથી બંધાએલા સ્વર સમૂહોને અલંકાર અથવા પલટા કહે છે. સંગીત રત્નાકર નામના ગ્રંથમાં અલંકારની પરિભાષા આ પ્રમાણે આપેલી છે

विशिष्टवर्ण सन्दर्भमलंकार प्रचक्षेत।

એટલે કે વિશિષ્ટ વર્ણસમુદાય અથવા ક્રમાનુસાર નિયમબદ્ધ સ્વર સમૂહોને, અલંકાર કહે છે અલંકારમાં એક ક્રમ રહે છે, જે સ્વરોના ચાર વર્ણો (સ્વરોના પ્રકારો) એટલે કે સ્થાઈ (કોઈપણ એક સ્વરનું જ વારંવાર આવવુ), આરોહી (સ્વરોની ચઢતી ક્રિયા), અવરોહી (સ્વરોની ઉતરતી ક્રિયા) અને સંચારી (કોઈપણ એક સ્વરનું જ અનેકવાર આવવું અને સ્વરોની ચઢતી ઉતરતી ક્રિયા થવી) થી નિયમિત થાય છે. અલંકારના આરોહ અને અવરોહ એવા બે વિભાગો હોય છે દા. ત

સ્થાઇ વર્ણના અલંકારો

(૧) સાસા, રેરે, ગગ, મમ, પપ, ધધ, નિનિ, સાંસાં, સાંસાં, નિનિ, ધધ, પપ, મમ, ગગ, રેરે, સાસા.

(૨) સાસાસા, રેરેરે, ગગગ, મમમ, પપપ, ધધધ, નિનિનિ, સાંસાંસા, સાંસાંસાં, નિનિનિ, ધધધ, પપપ, મમમ, ગગગ, રેરેરે, સાસાસા.

આરેાહી વર્ણના અલંકારેા

(૧) સારેગ, રેગમ, ગમપ, મપધ, પધનિ, ધનિસાં, ધનિસાં, પધનિ, મપધ, ગમપ, રેગમ, સારેગ, નિ઼સારે, ધ઼નિ઼સા

(૨) સારેગમ, રેગમપ, ગમપધ, મપધનિ, પધનિસાં પધનિસાં, મપધનિ, ગમપધ, રેગમપ, સારેગમ.

અવરેાહી વર્ણના અલંકારેા

(૧) રેસા, ગરે, મગ, પમ, ધપ, નિધ, સાંનિ, રેંસાં, રેંસાં, સાંનિ, નિધ, ધપ, પમ, મગ, ગરે, રેસા.

(૨) ગરેસા, મગરે, પમગ, ધપમ, નિધપ, સાંનિધ, રેંસાંનિ, ગંરેંસાં, ગંરેંસાં, રેંસાંનિ, સાંનિધ, નિધપ, ધપમ, પમગ, મગરે, ગરેસા.

(૩) રેસા, ગરેસા, મગરેસા, પમગરેસા, ધપમગરેસા, નિધપમગરેસા, સાંનિધપમગરેસા.

સંચારી વર્ણના અલંકારેા

(૧) સારેગગરેસા, રેગમમગરે, ગમપપમગ, મપધધપમ, પધનિનિધપ, ધનિસાંસાંનિધ, નિસાંરેંરેંસાંનિ, સારેંગંગંરેંસાં, સારેંગંગંરેંસાં, નિસાંરેંરેંસાંનિ, ધનિસાંસાંનિધ, પધનિનિધપ, મપધધપમ, ગમપપમગ, રેગમમગરે, સારેગગરેસા.

(૨) સાગરેગરેરેસાસા, રેમગમગગરેરે, ગપમપમમગગ, મધપધપપમમ, પનિધનિધધપપ, ધસાંનિસાંનિનિધધ,

સાંનિસાંધનિનિસાંસાં, નિધનિપધધનિનિ, ધપધમપપધધ, પમપગમમપપ, મગમરેગગમમ, ગરેગસારેરેગગ.

આ રીતે અનેક અલંકારોની રચના થઈ શકે છે. અલંકારોનો અભ્યાસ કરવાથી ગળામાં ખટકા (પાસે પાસેના સ્વરોનું ઝડપી આવવું) કણ (મૂળ સ્વરની ઉપર અને નીચેના સ્વરનું ત્વરિત ગતિમાં સ્પર્શ થવું) તેમજ દાણા (એક સ્વરથી બીજા સ્વર પર જતાં ગળામાથી ટકોરા જેવો અવાજ કરવો તે) પડે છે. સામાન્ય રીતે અલંકારનો અર્થ, 'આભુષણ' થાય છે. માટે અલંકારોની જેટલી વધુ મહેનત કરીએ તેટલી સ્વરોની સુંદરતા વધે અને સ્વરોની સુંદરતાથી રાગની શોભા વધે અને રાગની શોભાથી આપણું ગાયન દીપે સાથે સાથે બીજું પણ એક ધ્યાન રાખવાનું એ છે કે અલંકારોને લયબદ્ધ ગાવામાં આવે તો લયકારીનું જ્ઞાન અવશ્ય થાય અને લયકારીનું જ્ઞાન હોય તો તાલનું જ્ઞાન સારૂં મેળવી શકાય, અને તાલના જ્ઞાનથી સ્વતંત્ર ગાયકીમાં ઘણોજ સધ્ધર ટેકો મળે છે.

રાગના પ્રાણસ્વરો એજ **રાગની પકડ**—રાગની રંજકતાનો આધાર એજ રાગની પકડ, રાગના સ્વરૂપને વ્યક્ત કરે તેજ રાગની પકડ અરે ! રાગના વાતાવરણને ટૂંકા સ્વરસમૂહથી ખડું કરી શકાય તે જ રાગની પકડ દા. ત.

રાગ ભૂપાલીની પકડ—ધ઼સારે—પ ગ
રાગ ભીમપલાસીની પકડ—નિ઼ધપગમપ

રાગ દેશની પકડ—રેમપધમગરે, ગનિસા
રાગ ભૈરવીની પકડ—ગમધમરેસા, નિસાગમપ

એક નિશ્ચિત સ્વર પરથી નીચલા નિશ્ચિત સ્વર પર અવાજ ખેંચીને હળવેથી આવવું તેને મીંડ કહે છે. મીંડથી રાગની રસોત્પત્તિ થાય છે, રંજકતા વધે છે અને મધુરતામાં વધારો થાય છે.

એક મુકરર કરેલા સ્વરથી ઉપરના મુકરર કરેલા સ્વર સુધી ધ્વનિને હળવેથી ખેંચીને લાવવો તેને ઘસીટ કહે છે. ઘસીટ, તરાનાની ત્વરિત ગતિને મનોરંજક બનાવી વધુ વેગવાન બનાવે છે. મોટી ગમકોમાં એટલે કે એક સ્વરથી બીજા સ્વરનું વધારે અંતર હોય તેમાં, પૂરવેગે અવાજને ઘસડી જવાની ક્રિયાથી ગાયનમાં આકર્ષણ પેદા થાય છે. ટૂંકમાં આરોહ તરફ સ્વરને ઘસડી જવામાં આવે તે ઘસીટ અને અવરોહ તરફ સ્વરને ઘસડી જવામાં આવે તે મીંડ કહેવાય.

ઉપરોક્ત ઘસીટ અને મીંડમાં એક સ્વરના છેડાથી બીજા સ્વરના છેડા સુધી ધ્વનિને લઈ જતાં, વચ્ચે આવતા સ્વરોનો બહુજ કોમળ (બારીક) સ્પર્શ થાય છે તેનો ખ્યાલ રાખવો. દા. ત–

ગ પ એ સ્વરોમાં ઘસીટનો ઉપયોગ કરીએ તો તે બંને સ્વરોની વચમાં જે બે મધ્યમ આવ્યા છે, તેનો ઘણો જ ઝીણો સ્પર્શ થાય છે. હવે સાં પ આ બે સ્વરોમાં મીંડનો પ્રયોગ

કરીએ તો વચમાં આવેલ બે નિષાદ અને બે ધવૈતનો ઘણો જ હળવો સ્પર્શ થાય છે.

કોઈપણ એક મૂળ સ્વર નક્કી કરી તેની આજુબાજુના સ્વરોને બહુ જ ઝીણવટથી ત્વરિત ગતિમાં સ્પર્શ કરવો તેને **કણસ્વર** મનાય છે. કણનો અર્થ બારિક (ઝીણું) એમ થાય છે. આ કણસ્વર કંઠની કુદરતી બક્ષિસ વગર કાઢવા અશક્ય છે. વાજીંત્રો પર કણસ્વર કાઢવા માટે આંગળીઓ પરનો કાબુ અત્યંત જરૂરી છે. 'કણ' માટે કેટલાક દેશની પોતાની આગવી અનોખી શૈલી હોય છે. જેમકે પંજાબીકણ, પૂરબીકણ, ગુજરાતની નાટકીયકણ, બંગાળીકણ, દક્ષિણીકણ વગેરે. કણનો અભ્યાસ કરવા માટે 'સા' મૂળ સ્વર હોય અને તેના કણ લેવા હોય તો રેસાનિ઼સા, સારેનિ઼સા, નિ઼સારેસા, સાનિ઼રેસા. આમ કોઈ પણ એક સ્વરને મૂળ રાખીને ષડ્જના દાખલા પ્રમાણે પ્રયોગ કરવો; જેથી ભારે ગળું હલકું બનશે આ મહેનતથી વાદ્યમાં અભ્યાસીઓની આંગળીઓની જડતા દૂર થશે.

કોઈપણ બે સ્વરોને છાતીના જોરથી એકદમ ઝડપથી હચમચાવવામાં આવે, જલદ આંદોલન કરવામાં આવે જેમકે પધધપ, મપપમ, ગમમગ, મમમગ, પપપમ, ધધધપ એને **ખટકા** કહેવામા આવે છે. આ ખટકા વિલંબિત ખ્યાલોની શોભામાં વધારો કરી ગાયકીને મસ્ત બનાવે છે, સંગીતમાં જુવાની લાવે છે.

નજીકના બે સ્વરોને યા દૂરના બે સ્વરોને, બે વાર આંદોલન આપવાથી ગમક પેદા થાય છે. જેમકે નિસાંનિસાં, ધનિધનિ, પધપધ, અગર ધસાંધસાં, ગપગપ, રેમરેમ વગેરે. ગમક કાઢવાથી ધ્રુપદ-ધમારની ગાયકી સ્પષ્ટપણે દેખાશે. સિતારમાં આવી ગમક ઘણીજ સુંદર (લોકપ્રિય) લાગે છે. ગમક કાઢવા માટે છાતીના જોરની પણ ઘણી જરૂર છે. સ્વરજ્ઞાન ઓછું હોય તેનાથી ગમક બેસુરી થઈ જાય છે, એથી નક્કી થાય છે કે આમાં સ્વરજ્ઞાન કેટલું સચોટ જોઈએ.

બે સ્વરથી વધારે સ્વરોનો ત્વરિત ગતિમાં ઉપયોગ કરીએ તેને **મુરકી** કહેવામાં આવે છે. દા. ત. ગરેસાનિસા રેગમગરે, પધનિધપ, ગમપમગ, પમગરેગ વગેરે. આવી મુરકીના પ્રકારો ખાસ કરીને ટપ્પા ગાયકીમાં તેમજ કોઈ કોઈવાર વિલંબિત ખ્યાલમાં વપરાય છે. સારંગી અને દીલરૂબામાં આ પ્રકારો ઘણીજ કુશળતાથી કાઢવામાં આવે છે.

કોઈપણ એક સ્વરને વધારેવાર હલાવવો તેને **કંપનસ્વર** કહેવાય છે. આવા કંપન સ્વરો પાશ્ચાત્ય સંગીતમાં વિશેષતઃ સાંપડે છે.

દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં ગમકના પંદર પ્રકારો નીચે મુજબ છે:—

(૧) કંપિત (૨) આંદોલિત (૩) આહત (૪) પ્લાવિત (૫) ઉલ્હાસિત (૬) સ્ફુરિત (૭) ત્રિભિન્ન (૮) બલી (૯)

સ્ફુંક્તિ (૧૦) તિરિપ (૧૧) મુદ્રિત (૧૨) કુરુલા (૧૩) નામિત (૧૪) મિશ્રિત અને (૧૫) લીન.

મુખ્ય દશ ગમકોના સ્વરૂપ –

(૧) **કંપિત ગમક**—ષડ્જ પર આવવા માટે રિષભનો અતિ સામાન્ય સ્પર્શ કરવો તે.

(૨) **સ્ફુરિત ગમક**—કંપિત ગમકની જેમ ષડ્જ પર આવવા માટે રિષભનો અતિ સામાન્ય સ્પર્શ થાય છે તેવી ગતિ વારંવાર કરવી તે આ ગમકનો હાલમાં વિશિષ્ટ ઉપયોગ થવા લાગ્યો છે. જેમાંથી ઝમઝમા, મુરકી ગીટ્કડી એવાં અંગો ઉત્પન્ન થયાં છે. **ઝમઝમા** એટલે રિષભ અને ષડ્જ એ બંને સ્વરોને ત્વરિત ગતિમાં લેવા. **મુરકી** એટલે રિષભ, ષડ્જ અને નિષાદ એમ ત્રણેય સ્વરોને ત્વરિત ગતિમા લેવા **ગીટ્કડી** એટલે રિષભ, ષડ્જ, નિષાદ અને ષડ્જ, એ ચારેય સ્વરોને ત્વરિત ગતિમાં લેવા. **ઉપર પ્રમાણે દર્શાવેલા પ્રયોગ ષડ્જ સ્વર માટે કરવામાં આવ્યા તેજ પ્રમાણે અન્ય સ્વરોનું પણ સમજવું.**

(૩) **આહત ગમક**—મૂળ સ્વરની આગળનો યા પાછળનો સ્વર લઈ ઝડપથી મૂળ સ્વર પર આવવું તે દા. ત. મંદ્ર નિષાદ પરથી, ઝડપથી ષડ્જ પર આવવું અગર રિષભ પરથી ષડ્જ પર આવવું

(૪) **આંદોલિત ગમક**—ઉપર નીચેના સ્વરોની સહાયતાથી સ્વરને હિંચકાની જેમ ડોલાવવો.

(૫) પ્લાવિત ગમક—જેને આપણે મીંડ કહીએ છીએ તે. એક સ્વરથી, ધ્વનિને અખંડ રાખીને, ઘર્ષણદ્વારા, વચ્ચે આવતા સ્વરોને નહિવત્ સ્પર્શ આપી, (ઉતરતી ક્રિયામાં) બીજા સ્વર પર જવું. દા. ત. પંચમથી ગંધાર પર તેમજ ગંધારથી ષડ્જ પર ઘસાઈને જવું.

(૬) ઉલ્હાસિત ગમક—એવી ગમક કે જેમાં પ્રત્યેક સ્વર ક્રમ મુજબ ઉપરથી નીચે અથવા નીચેથી ઉપર સુધી હાલતા હાલતા જાય છે. આ ગમકને ગદ્ગદીત ગમક પણ કહે છે. દા. ત. સારે સારેસા, રેગ રેગરે

(૭) ત્રિભિન્ન ગમક—ત્રણેય સપ્તકમાં એકજ સ્વરોના સમૂહને ઝડપથી લેવા તે. જેમકે સાંરેંસાં સારેસા સારેસા

(૮) તિરિપ ગમક—ઝડપી ગતિમાં ચૌગુણમાં જે સ્વરો આવે છે તે.

(૯) બલી ગમક—એવી ગમક જેમાં સ્વરોને ચક્રાકાર રૂપમાં ફેરવવામાં આવે તે દા. ત. રેસાનિસા ગરેસારે.

(૧૦) હુંફિત ગમક—ફક્ત એકજ સ્વર તેના શુદ્ધ સ્વરૂપમાં કદી આવી શકતો નથી, તેને કોઈને કોઈ શ્રુતિનો (બારિક સ્વરનો) સ્પર્શ જરૂર થાય છે જ. સ્વરોની તેવા ચઢાવ ઉતાર ક્રમની સુંદરતાને હુંફિત ગમક કહે છે.

સંગીત પ્રથમ વર્ષના અભ્યાસીઓએ સંગીત, નાદ

ઘોંઘાટ, સ્વર વગેરે પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ જાણવી અત્યંત જરૂરી છે.

હવે **સંગીત** એટલે શું તે જોઈએ. 'સંગીત રત્નાકર' નામના ગ્રંથમાં લખ્યું છે કે:

> गीतं वाद्य तथा नृत्य त्रयं संगीतमुच्यते
> नृत्यं वाद्यानुगं प्रोक्तं वाद्य गीतानुवर्त्तिच ॥

એટલે કે ગાયન, વાદન તથા નૃત્ય આ ત્રણેય કળાઓના મેળને સંગીત કહે છે, તેમાંય નૃત્ય, વાદનને આધીન છે અને વાદન ગાયનને આધીન છે 'સંગીત' શબ્દ 'ગીત' શબ્દને 'સમ્' ઉપસર્ગ લાગવાથી બન્યો છે 'સમ્' એટલે સાથે સહિત, અને 'ગીત' એટલે 'ગાયન' આ પ્રમાણે સંગીત એટલે અંગભૂત (અથવા સાથેની બીજી કળાઓ યાને વાદન + નૃત્યની સાથે કરેલું) ગાયન. પુરાતન કાળમાં આ ત્રણેય કળાઓનો એક સાથે જ પ્રયોગ થતો હતો.

આપણે જાણીએ જ છીએ કે નૃત્ય તો સ્વર અને લય વિના યાને ગીત અને વાદ્યની મદદ વિના થઈ શકતું જ નથી, અને તેમાંય વાદ્યને પણ ગીતનો આધાર હતો અને આજે પણ છે. પુરાતન કાળમાં તો બધાં વાદ્યો ઘણું કરીને ગાયનની સાથે વગાડવામાં આવતા હતા. વાદ્યોનો સ્વતંત્ર પ્રયોગ (solo) તો ભાગ્યે જ કરવામા આવતો હતો. આજે વાદ્યનો સ્વતંત્ર પ્રયોગ જો થતો હોય તો તેય ગાયનના આધારે જ થાય છે. દા. ત. બીનકારોને બીન પર જોડ,

આલાપ વગેરે વગાડવામાં રાગોના ધ્રુવપદનો આધાર લેવો જ રહ્યો. સિતાર, સરોદમાં ગતકારીના તરાના અને સરગમોનો આધાર લીધા વિના છૂટકો જ નથી. ગજથી વાગતાં તમામ વાદ્યો ખાસ કરીને ગાયનની સાથે જ વગાડવામાં આવે છે અને જ્યારે સ્વતંત્રપણે આ વાદ્યો વાગે છે ત્યારે તેમાંય ગાયકી જ વાગે છે ને? આ રીતે વાદ્ય અને નૃત્ય એ બંને ગીતાવલંબી છે. આમ ગાયન, વાદન તથા નૃત્ય ત્રણેમાં ગાયનને શ્રેષ્ઠ માનવામાં આવે છે.

હવે નાદ, સ્વર, ધ્વનિ અને ઘોંઘાટ વિષે વિચારીએ—સંગીત, ધ્વનિ (અવાજ) થી ઉત્પન્ન થાય છે. પણ તે ધ્વનિ એવો હોવો જોઈએ કે જેને સાંભળીને મન પ્રસન્ન થાય. સંગીત માટે એવો ધ્વનિ જ ઉપયોગી છે. આવા ધ્વનિથી જ સંગીત ઉત્પન્ન થાય છે. જે ધ્વનિને સાંભળવાથી કાનને કષ્ટ થાય, જીવ ગભરાય તેનાથી સંગીત ઉત્પન્ન થતું નથી, આવા ધ્વનિને ઘોંઘાટ કહેવાય. ટૂંકમાં નિયમિત અને સ્થિર આંદોલનો (કંપનો) થી ઉત્પન્ન થતો ધ્વનિ એટલે **નાદ**, જ્યારે અનિયમિત અને અસ્થિર આંદોલનોથી ઉત્પન્ન થતો ધ્વનિ તે **ઘોંઘાટ**. પ્રત્યક્ષ વ્યવહારમાં એમ કહી શકાય કે જે અવાજની સાથે આપણા ગળાનો અવાજ મિલાવી શકાય તેને સંગીતોપયોગી અવાજ 'નાદ' (સ્વર કે સૂર) કહેવાય. સંગીતની રચના જ નાદથી થએલી છે. નાદથી સ્વર, સ્વરથી સપ્તક, સપ્તકથી, થાટ, થાટથી રાગ અને રાગથી ગીત થાય છે.

નાદમાં નીચેની બાબતો ખાસ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે.

(૧) નાદનું નાના-મોટાપણુ (૨) નાદની જાતિ અથવા ગુણ (૩) નાદનું ઊંચા-નીચાપણુ પાશ્ચાત્ય સંગીતમાં આને અનુક્રમે Magnitude, Timbre અને Pitch કહે છે હવે આ બાબતો વિગતવાર જોઈએ

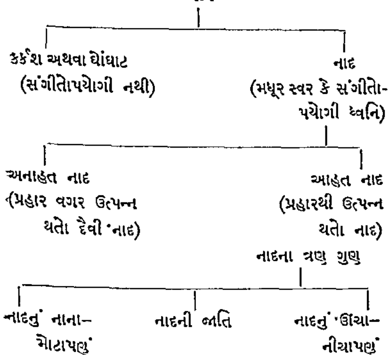
નાદનું નાના-મોટાપણુ—એક જ નાદનુ ધીમે અથવા જોરથી ઉચ્ચારણ કરી શકાય છે જોરથી ઉત્પન્ન થતો નાદ દૂર સુધી સંભળાય છે તેને નાદનુ મોટાપણુ કહે છે અને ધીમેથી ઉત્પન્ન થતો નાદ આસપાસના માણસો જ સાભળી શકે છે તેને નાદનું નાનાપણુ કહે છે નાદના આ ગુણોને નાદનુ નાના-મોટાપણું કહે છે

નાદની જાતિ અથવા ગુણ—નાદ અનેક ભિન્ન ભિન્ન વસ્તુઓના તાડન, ઘર્ષણ વગેરેથી થાય છે અને સાભળવામા તેના જુદા જુદા પ્રકારો જણાય છે નાદની જાતિ અથવા ગુણને લીધે આપણે એ જાણી શકીએ છીએ કે અમુક ધ્વનિ અમુક જ વાદ્યનો છે, અથવા અમુક ગાયન અમુક જ માણસ ગાય છે દા ત એક જ નાદ (સા) હાર્મોનિયમ, શરણાઈ, સિતાર, બંસી, દિલરુબા વગેરે વાદ્યોથી નીકળતો હોય તો આપણે વાદ્યને જોયા વગર જ વાદ્યના ધ્વનિને સાભળીને જ નાદની જાતિને આધારે કહીશુ કે આ નાદ (સા) અમુક વાદ્યનોજ છે અથવા ગાનાર મનુષ્યને ન દેખવા છતાય આપણે કેવળ નાદની જાતિ પરથી જ કહી શકીએ કે ગાયન કોણ ગાઈ રહ્યુ છે

નાદનું ઊંચા-નીચાપણુ—પ્રત્યેક નાદ બીજા નાદથી

ઊંચો અથવા નીચો હોય છે. દા. ત. 'ગ' થી 'મ' ઊંચો છે અને 'મ' થી 'ગ' નીચો છે. જ્યારે એક નાદ બીજા નાદથી ઊંચો હોય છે ત્યારે તેને નાદનું ઊંચાપણું કહે છે અને જ્યારે એક નાદ બીજા નાદથી નીચો હોય છે ત્યારે તેને નાદનું નીચાપણું કહે છે. હવે આમ થવાનું મૂળ કારણ જોઈએ.

કોઈપણ નાદ હવાના પ્રવાહમાં (વાતાવરણમાં) કોઈ પ્રકારનું નિયમિત અને સ્થિર આંદોલન યા સ્ફુરણ (થરથરાટ, કંપન, સ્પન્દન) થવાથી ઉત્પન્ન થાય છે. આ સ્પન્દનો એક સરખા નિયમિત વેગથી અને બહુ ઝડપથી થાય છે ત્યારે નાદ સંભળાય છે. હરેક નાદ, એક સેંકડમાં આંદોલન સંખ્યાઓ (સ્પન્દનોનો વેગ) કેટલી થાય છે તે પર નિર્ભર છે. સ્પન્દનોનો વેગ જેટલો વધુ હશે, એટલે કે એક સેંકંડમાં જેટલાં અધિક સ્પન્દનો હશે તેટલો નાદ ઊંચો હશે (સાં) અને જેટલાં ઓછાં હશે તેટલો જ તે નીચો (સા). આ રીતે નાદનું ઊંચા-નીચાપણું તેના સ્પન્દનવેગ પર અથવા એક સેકંડમાં થનારી સ્પન્દન સંખ્યા પર આધાર રાખે છે. માટે જો સ્પન્દનોનો વેગ નિયમિત (પ્રમાણસર) ન હોય તો નાદને બદલે ઘોંઘાટ ઉત્પન્ન થશે. અહીં એક બાબત અગત્યની હોઈ ખાસ ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે, નાદના નાના-મોટાપણાનો સંબંધ સ્પન્દન સંખ્યા સાથે નથી હોતો. એક જ નાદ નાનો-મોટો થઈ શકે પણ એક જ નાદ ઊંચો-નીચો થઈ શકતો નથી.



જે નાદ કોઈપણ પ્રકારના પ્રહાર વગર ઉત્પન્ન થાય છે, જે સામાન્યતઃ સાંભળી શકાતો નથી, તેને **અનાહત નાદ** અથવા **પ્રણવનાદ** કહે છે એને સૂક્ષ્મ અથવા ગુપ્ત નાદ પણ કહેવાય છે. અનાહત નાદને સંગીતથી કોઈપણ પ્રકારનો સંબંધ નથી. આ નાદ તો સ્વયં ઉત્પન્ન થાય છે, અને તેનો પ્રયોગ દેવતાઓના સંગીતમાં થાય છે. સિદ્ધલોક આ નાદની સાધના કરીને મોક્ષ પ્રાપ્ત કરે છે એમ કહેવાય છે.

જે નાદ પ્રહારથી ઉત્પન્ન થાય છે તેને **આહત નાદ**

કહે છે. આ નાદ ત્રણ રીતે ઉત્પન્ન થાય છે. (૧) કોઈપણ બે વસ્તુઓના ઘર્ષણથી (સારંગીના તાર સાથે ગજનું ઘર્ષણ) (૨) કોઈ એક વસ્તુનો બીજી વસ્તુ પર આઘાત થવાથી (તબલા પર પંજાનો પ્રહાર થવાથી) (૩) કોઈ વસ્તુમાં હવાની આવજાથી (વાંસળી, હાર્મોનિયમ વગેરે)

થાટ કે ઠાઠ—સપ્તકમાથી ઠાઠની ઉત્પત્તિ થાય છે. સપ્તકમા શુદ્ધ અને વિકૃત મળીને કુલ બાર સ્વર હોય છે, તે આપણે અગાઉ જોયું, ઠાઠ (થાટ) ને ગ્રથોમાં 'મેળ' પણ કહે છે મેળ અથવા ઠાઠ સંપૂર્ણ સ્વરોની એક વિશિષ્ટ રચના છે. જેમાંથી અનેક રાગોની ઉત્પત્તિ થઈ શકે છે.

થાટ કે ઠાઠનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો નીચે મુજબ છે:—

(૧) ઠાઠ હમેશાં સંપૂર્ણ હોય છે એટલે કે ઠાઠમાં સાત સ્વર હોવા જ જોઈએ, કારણ કે ઠાઠમાંથી રાગની ઉત્પત્તિ થાય છે, અને એવા ઘણાય રાગો છે જેમાં સાત સ્વરો છે માટે જો ઠાઠમા સાત સ્વર ન હોય તો તે સાત સ્વરવાળો રાગ ઉત્પન્ન ન કરી શકે. આમ ઠાઠમા સાત સ્વરોનું હોવું આવશ્યક છે.

(૨) થાટમાં સપ્તકના સાતેય સ્વરો (મૂળ સ્વરૂપમાં અગર તેના વિકૃત સ્વરૂપમા) ક્રમમા હોવા જોઈએ જેમકે, સારેગમપધનિ.

(૩) થાટમાં આરોહ-અવરોહ બંને આવવા જ જોઈએ, અને તેમા રંજકતા હોવી જ જોઈએ એવો નિયમ નથી કારણ થાટ ગવાતો નથી.

(૪) થાટમાં અનેક રાગ ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિ હોવાથી થાટ 'જનક' (પિતા) અને રાગ 'જન્ય' (ઉત્પન્ન થતો) કહેવાય છે.

(૫) થાટને ઓળખવા માટે તેમાંથી નીકળતા એકાદ પ્રસિદ્ધ રાગનું નામ તેને આપવાની પ્રણાલિકા છે. તે રાગ સંપૂર્ણ હોવો જોઈએ એવો કોઈ નિયમ નથી

દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ પ્રમાણે **પંડિત વ્યંકટમખીએ** કુલ બોતેર થાટ યા મેળ (મેલ) ની રચના કરી, પરંતુ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ અનુસાર ઉપરોક્ત બોંતેર થાટમાંથી માત્ર દશ જ થાટ લઈ પંડિત ભાતખંડેજીએ આ દશજ થાટમાં રાગોની સુંદર વહેંચણી કરી છે. આ દશ થાટ નીચે મુજબ છે.

(૧) બિલાવલ........(બધા શુદ્ધ સ્વરો)...... સારેગમપધનિ.

(૨) યમન.......... ('મ' તીવ્ર) .. .. સારેગમપધનિ.

(૩) ખમાજ....... ... ('નિ' કોમળ)... ... ..સારેગમપધનિ.

(૪) મારવા....('રે' કોમળ 'મ' તીવ્ર)........સારેગમપધનિ.

(૫) પૂર્વી... ... ('રે' 'ધ' કોમળ 'મ' તીવ્ર)....સારેગમપધનિ.

(૬) ભૈરવ ....('રે' 'ધ' કોમળ)...........સારેગમપધનિ.

(૭) તોડી....('રે' 'ગ' 'ધ' કોમળ 'મ' તીવ્ર)....સારેગમપધનિ.

(૮) કાફી.... ...... ('ગ' 'નિ' કોમળ)........સારેગમપધનિ.

(૯) આસાવરી....('ગ' 'ધ' 'નિ' કોમળ)........સારેગમપધનિ.

(૧૦) ભૈરવી... ('રે' 'ગ' 'ધ' 'નિ' કોમળ)........સારેગમપધનિ.

આધુનિક સમયમાં દશ થાટ વિષે ઘણા વાદ–વિવાદ થઈ રહ્યા છે કારણ અમુક રાગ એવા છે જે આ દશ થાટમાં આવી શકે તેમ નથી, માટે આ દશ થાટની સંખ્યા વધારવાની જરૂર પડી છે. એને માટે પ્રયત્નો પણ થઈ રહ્યા છે.

હવે આપણે અલાપ, તાન અને બોલતાન વિષે વિચારીએ.

આલાપ=આ+લાપ 'આ' એટલે 'આ'કાર અને 'લાપ' એટલે રાગનુ સ્વરૂપ વ્યક્ત કરવું, એટલે કે 'આ' કારમાં રાગનું સ્વરૂપ વ્યક્ત કરવું. રાગના સ્વરોને સ્થિર અને ગંભીરતાપૂર્વક, દરિયાના પાણીની લહેરોનાં ચલનની માફક વ્યક્ત કરવા. દરિયામાં પાણીની લહેરો પવનથી ઉત્પન્ન થઇ, કિનારે પહોંચતાં ધીરે ધીરે વિલિન થાય છે, તેમ રાગના સ્વરોની લહેરો વાતાવરણમાં વિલિન કરવી. સૌ પ્રથમ જે રાગનો, અલાપ કરવો હોય તે રાગના વાદી–સંવાદી, સ્વરવક્રતા, વર્જ્યસ્વર, સ્થાઈ–અંતરાનો ઉઠાવ, દુર્બળ સ્વર, ગાવાનો સમય, મીંડ તેમજ કણનું સ્થાન, આંદોલન તેમજ ખટકાનું

યોગ્ય સ્થાન, રસની વિશિષ્ટતા વગેરેનું લક્ષ રાખી આલાપની શરૂઆત કરવી. ષડ્જને સ્થિર કરીને રાગોપયોગી સ્વરોને ક્રમશઃ, એક ઉપરનો અને બીજો નીચેનો સ્વર લઈને રાગનો ભાવ દર્શાવી તેનાં જેટલાં સ્વરૂપો બતાવી શકાય તેટલાં બતાવવાં; જેમ જેમ સ્વરોની ચઢતી થતી જાય તેમતેમ રાગના સ્વરૂપની વિશિષ્ટતા પણ સ્પષ્ટ કરતાં મંદ્ર સપ્તકના સ્વરોથી લઈને મધ્ય સપ્તકના છેલ્લામાં છેલ્લા સ્વર સુધી આવીએ તેટલા સમય દરમ્યાનનો જે આલાપ થયો તેને 'સ્થાઈનો આલાપ' કહેવાય. 'અંતરાનો આલાપ' તરીકે જે ઓળખાય છે તેમાં આલાપ મધ્ય સપ્તકના વચલા ભાગથી લેવાની પ્રણાલિકા છે, તે મુજબ આલાપની શરૂઆત કરીને તાર સપ્તકના સ્વરોની વિશિષ્ટતા બતાવીને ફરીથી પાછા મધ્ય સપ્તકના ષડ્જ સુધી આવવાનું હોય છે.

આલાપ કરનાર ગાયક અથવા વાદક પોતાના અંતરની ઊર્મીઓ સ્વરો દ્વારા વ્યક્ત કરી, રાગ વિષે પોતાને કેટલું જ્ઞાન છે તેની ઊંડી છાપ શ્રોતાઓ પર પાડવા પ્રયત્ન કરે છે, જેથી શ્રોતાઓને ગાયક–વાદકની કળાનો પરચો થાય છે.

આમ સ્થાઈ અને અંતરાનો આલાપ મુખ્ય ગણાય છે, તેમ છતાંય સ્થાઇ અને અંતરાના આલાપના મિશ્રણથી જે સ્વરૂપ પેદા થાય છે તેને 'સંચારીનો આલાપ' કહેવાય છે. હવે તાર સપ્તકમાં જેટલે ઊંચે સુધી અવાજ પહોંચે તેટલે સુધી અવાજ લઇ જઈને જે આલાપ કરવામાં આવે તેને 'આભોગનો આલાપ' કહે છે. આલાપના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ માટે ગુરૂની આવશ્યકતા છે.

ધ્રુપદ ગાયકો રાગના આલાપને 'નોમ્–તોમ્' કહે છે,

કારણુ કે, તેઓ જ્યારે રાગ વિસ્તાર કરે છે. ત્યારે તેમાં 'આ' કારને સ્થાનોને નોમ્, તોમ્, ત, દ, રીત, તન્ એવા શબ્દો વાપરે છે. અગાઉના સમયમાં આવા શબ્દોને બદલે 'અનંત હરિઓમ્ પ્રગટ પુરૂષોત્તમ અનાદિ નારાયણુ' એવા શબ્દો 'આકાર ને સ્થાને લઇ પરમેશ્વરના ગુણુ ગાતા હતા. (સમય પલટાતાં આ પ્રકાર ભૂંસાઈ ગયો હતો.)

આ રીતે 'નોમ્-નોમ્' ની પ્રથા લોકપ્રસિદ્ધ થઇ. આ પ્રથા મુસ્લિમ ગાયકોએ પ્રસિદ્ધ કરી તેમ મનાય છે. 'નોમ્-તોમ્'ની શરૂઆતની લય ધીમી હોય છે, ધીમી લય બાદ તેની બઢત કરવામાં આવે છે. અને તનનન, નનતન, દીમ્ એવા શબ્દો દ્વારા કૃત્રિમ (બનાવટી) સમ આપવામાં આવે છે. ત્યારબાદ દ્રુત ગતિમાં ગમકો તેમજ ઉપરોક્ત શબ્દો જેવાકે ત, ન, રી, દ, નોમ્, ત, નોમ્‌ની બોલતાનો પણુ લેવામાં આવે છે. આ થયો તાલ રહિત આલાપ અને 'નોમ્-તોમ્' હવે આલાપને ગીતની સાથે તાલબદ્ધ રીતે પણુ લેવામાં આવે છે. આવા આલાપમાં ગીતના શબ્દોને પણુ ઘણા ગાયકો રંજકતાથી લઇને ખૂબીઓ બતાવે છે.

આલાપની ગતિ વધારવાથી જે સ્વરૂપ ખડું થાય તેને **તાન** કહેવાય છે. 'તાન' નો અર્થ તાણુવું, ખેંચવું થાય છે. તાન સામાન્યતઃ ચાર પ્રકારની હોય છે. (૧) સરળ યા સપાટ તાન (૨) અલંકારિક તાન (૩) મિશ્રતાન (૪) કૂટતાન.

હવે **સપાટ તાન** એટલે સીધી તાન દા. ત. સારેગમપધનિસાંરેંગં ગંરેંસાંનિધપમગરેસાનિ઼સા અલંકારિક

તાન એટલે અગાઉના પ્રકરણોમાં આપણે અલંકાર વિષે શીખી ગયા, તેવા સ્વરપ્રકારવાળી તાન દા, ત. સારેગમ, રેગમપ, ગમપધ, મપધનિ, પધનિસાં, સાંનિધપ, નિધપમ, ધપમગ, પમગરે, મગરેસા. **મિશ્રતાન** એટલે અલંકારિક તાન અને સપાટ તાનનું મિશ્રણ દા. ત. સારેગમ, પમગરે, રેગમગ, રેસાનિસા, ગમપધ, સાનિધપ, નિધપમ, ધપમગ, પમગરે, સાનિસા. **કૂટતાન** એટલે સ્વરોના પ્રકારને છિન્ન-ભિન્ન કરી જે તાન લેવામા આવે છે તે. દા. ત. ગગરેસાનિસા, નિનિધપમપ, ગંગરેંસાંનિમાં, રેરેંનાનિ, પધનિનિધપ મગરેસા.

આ ચારેય પ્રકારની તાનોમાં કેટલીક તાનો, જેને જડબાની તાન એટલે કે ગમકની તાન કહે છે તેવી તાનો અલંકારિક તાનના પ્રકારમાં મોટે ભાગે લેવાનો રિવાજ છે. વક્રસ્વરની તાન તેમજ ખટકાની તાનનો સમાવેશ કૂટતાનના પ્રકારમાં થાય છે, ઉપરોક્ત ચારેય પ્રકારની તાનોમાં નિષ્ણાત કળાકારોને, 'તાનો લેતી વખતે તે સારી ફિરત કરે છે' તેમ શ્રોતાજનો કહે છે.

આવી તાનોમાં જો ગીતના શબ્દો ગોઠવવામાં આવે તો તે સ્વરૂપને **બોલતાન** કહે છે. આકર્ષક બોલતાન લયમાં લેવાથી ગીતમાં રંજકતાનો ઓર વધારો થાય છે. ઘણીવાર ત્રિતાલમાં; ઝપતાલના, એકતાલના, દીપચંદીના ખંડ પ્રમાણે આવીને, તેમજ દાદરાના ખંડ પ્રમાણે તિસ્ર જાતિ બતાવીને, ભિન્ન ભિન્ન લયકારી, શબ્દો દ્વારા બતાવીને સમ પર આવી લયની વિશિષ્ટતાનું દર્શન કરાવવામાં આવે છે. આવી બોલતાન ઘણી આકર્ષક હોય છે.

આપણે સંગીત પ્રારંભિકમાં ત્રિતાલ, ઝપતાલ, દાદરા, દ્રુત એકતાલ, અને કેરવા એમ પાંચ તાલ વિષે જાણ્યું. હવે તેમાં વપરાતા કેટલાક પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ જોઈએ.

આવર્તન :–આખોય તાલ એકવાર પૂરો થાય તે. દા. ત. ત્રિતાલ સોળ માત્રાનો છે; એને એકવાર આપણે બોલી જઈએ અથવા તબલાં પર એકવાર આખોય ઠેકો (તબલાંના બોલ) વગાડી જઈએ, તેને આવર્તન કહેવામાં આવે છે. આવર્તન અર્થાત્ તાલના ચક્રનું એકવાર પુરૂં થવું.

સમ :–તાલની પ્રથમ માત્રાને સમ કહે છે. ગીતની રચનામાં જે શબ્દો પર વધારે જોર અપાય છે અગર વાજીંત્રની ગતમાં જે સ્વર વિશેષ ઝોક આપીને વગાડવામાં આવે છે તે સ્થાન. તાલના દરેક ખંડની પહેલી માત્રાનું પ્રાધાન્ય હોય છે. જે ખંડની પહેલી માત્રા પર તાળી ન આવે તે માત્રા **ખાલી** (કાલ) કહેવામાં આવે છે. જે ખંડની પહેલી માત્રા પર તાળી આવે તેવી માત્રાને **ભરી** (તાળી) કહેવાય છે. **ઠેકો**–તાલની ખાલી–ભરીની મર્યાદા સાચવીને તબલાંના શબ્દોની જે સુંદર રચના હોય છે તે. **દુગુણ** એટલે એક માત્રામાં જેટલો સમય જતો હોય તેટલા જ સમયમાં બે માત્રાનો સરખા પ્રમાણમાં સમાવેશ કરવો તે. **ત્રિગુણ** એટલે એક માત્રામાં જેટલો સમય જતો હોય તેટલા જ સમયમાં ત્રણ માત્રાનો સરખા પ્રમાણમાં સમાવેશ કરવો, તેવી જ રીતે **ચોગુણ** એટલે એક માત્રામાં જેટલો સમય જતો હોય તેટલા જ સમયમાં ચાર માત્રાનો

સરખા પ્રમાણુમાં સમાવેશ કરવેા. સંગીતનેા આધાર તાલ પર છે આગળ કહ્યા મુજબ તાલ એ સંગીતનેા પ્રાણુ છે. છે. 'સંગીત રત્નાકર' નામના ગ્રંથમાં લખ્યું છે કે "गीतं वाद्यं तथा नृत्य चतस्ताल प्रतिष्ठतम्" એટલે ગાયન, વાદન તથા નૃત્ય તાલથી જ સુશેાભિત છે.

ગાયનની દૂગન કરવાની રીત—તાલનેા રાજા ત્રિતાલ ગણાય છે, આપણા અભ્યાસમાં મેાટે ભાગે ત્રિતાલમાં નિબદ્ધ થએલાં ગીતેા જોવા મળે છે, અને તે પણ ખાલીથી શરૂ થતાં હેાય તેવાંની સંખ્યા વધારે છે. તેા તેનેા આપણે વિચાર કરીએ. દુગન કર્યા પછી સમ પર આવતી વખતે તિહાઈ (તિયેા) લેવાનેા સામાન્ય નિયમ છે, હવે તે તિહાઈ કઈ રીતે લેવી અને દુગનની સાથે તેનુ જોડાણુ કેવી રીતે કરવું તે જોઇએ.

સૌ પ્રથમ સ્થાઇની અને અંતરાની લીટીઓ ગણુવી, જો તે એકી નંબરના હિસાબે હેાય તેા તેમાં મેાટી તિહાઈ (મ્હેારેા) આવે એ તિહાઇનુ સામાન્ય કેાષ્ટક ૬+૬+૪ હેાય છે. અને જો બેકી નંબરની લીટીઓ હેાય તેા તેમાં નાની તિહાઇ લેવી તેનું પ્રમાણુ ૩+૨+૨ છે. અગાઉ ગાયન ગાવાની રીતમાં સમજાવ્યા મુજબ સ્થાઈ પૂર્ણ થયા બાદ સ્થાઇની પહેલી લીટી લેવી અને અંતરેા પૂર્ણ થયા બાદ પણ સ્થાઈની પહેલી લીટી લેવી. હવે તિહાઈ સ્થાઇની પહેલી લીટીમાં જ અને તે પણ સમ સુધી જ હેાય છે. તેનું ધ્યાન રાખવું.

બાકીનાં ગીતેા, કેટલાંક બારમી, આતમી, પાંચમી, ત્રીજી કે સમની માત્રાથી (એકથી) શરૂ થાય છે. તેના મ્હેારા

વિષેના નિયમો ઉપર વર્ણવેલા તેમજ નીચે જણાવેલા દાખલાઓનો તલસ્પર્શી અભ્યાસ કર્યા બાદ વિદ્યાર્થી પોતે પણ શોધી શકશે દુગન કરવામાં તમારે મ્હોરાની જરૂર પડે છે તે માટેનાં બીજાં ઉદાહરણો જોઈએ તે પહેલાં એટલું ધ્યાનમાં રાખવાનુ કે ચાર માત્રાથી ઓછી માત્રાનો મ્હોરો શોભતો નથી.

(૧) ચાર માત્રાનો મ્હોરો લેવો હોય તો અનુક્રમે					૧½+૧½+૧
(૨) પાંચ	"	"	"	"	૨+૨+૧
(૩) ૭	"	"	"	"	૨+૨+૨
(૪) સાત	"	"	"	"	૨+૨+૩
(૫) આઠ	"	"	"	"	૩+૩+૨
(૬) નવ	"	"	"	"	૩½+૩½+૨
(૭) દશ	"	"	"	"	૩½+૩½+૩
(૮) અગિયાર	"	"	"	"	૪+૪+૩
(૯) બાર	"	"	"	"	૪+૪+૪
(૧૦) તેર	"	"	"	"	૪½+૪½+૪
(૧૧) ચઉદ	"	"	"	"	૫+૫+૪
(૧૨) પંદર	"	"	"	"	૫½+૫½+૪
(૧૩) સોળ	"	"	"	"	૬+૬+૪

હવે ઉપર બતાવેલ કોષ્ટકનો પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ કરીએ.

ભૂપાલી રાગની ત્રિતાલ (માત્રા સોળ)ની સ્વરમાલિકાની સ્થાઈની આ પહેલી લીટી છે તે નવથી (ખાલીથી) શ: થાય છે અને તેનો સમ ગંધાર પર છે.

. સાંસાંધપ	ગરેસારે	ગ ઽ પ ગ	ધ પ ગ ઽ
૦	૧૩	૧	૫

કોષ્ટકમાં જણાવેલ અનુક્રમ નંબર પ્રમાણે—

(૧) ચાર માત્રાનું ઉદાહરણ સારે ગસા રેગ મારે
૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬

(૨) પાંચ ,, ,, સારે ગ સારે ગ મારે
૧૨ ૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬

(૩) છ ,, ,, ગરે સારે ગરે સારે
૧૧ ૧૨ ૧૩ ૧૪
ગરે સારે
૧૫ ૧૬

(૪) સાત ,, ,, ધપ ગરે ધપ ગરે
૧૦ ૧૧ ૧૨ ૧૩
ધપ ગરે સારે
૧૪ ૧૫ ૧૬

(૫) આઠ ,, ,, ગરે સારે ગ ગરે
૯ ૧૦ ૧૧ ૧૨
સારે ગ ગરે સારે
૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬

(૬) નવ માત્રાનું ઉદાહરણ ગરે સારે ગ ડગ રેસા

૮ ૯ ૧૦ ૧૧ ૧૨

રેગ ઽ ગરે સારે

૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬

(૭) દશ ,, ,, ધપ ગરે સારે ગધ પમ

૭ ૮ ૯ ૧૦ ૧૧

રેસા રેગ ધપ ગરે સારે

૧૨ ૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬

(૮) અગિયાર ,, ,, ધપ ગરે સારે ગ ધપ

૬ ૭ ૮ ૯ ૧૦

ગરે સારે ગ ધપ ગરે

૧૧ ૧૨ ૧૩ ૧૪ ૧૫

સારે

૧૬

(૯) બાર ,, ,, સાંસાં ધપ ગરે સારે

૫ ૬ ૭ ૮

સાંસાં ધપ ગરે સારે

૯ ૧૦ ૧૧ ૧૨

સાંસાં ધપ ગરે સારે

૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬

(૧૦) તેર માત્રાનું ઉદાહરણ સાસાં ધપ ગરે સારે
૪ ૫ ૬ ૭
ગસાં સાંધ પગ રેસા
૮ ૯ ૧૦ ૧૧
રેગ સાંસા ધપ ગરે
૧૨ ૧૩ ૧૪ ૧૫
સારે
૧૬

(૧૧) ચઉદ „ „ સાસાં ધપ ગરે સારે
૩ ૪ ૫ ૬
ગ સાસા ધપ ગરે
૭ ૮ ૯ ૧૦
સારે ગ સાંસા ધપ
૧૧ ૧૨ ૧૩ ૧૪
ગરે સારે
૧૫ ૧૬

(૧૨) પંદર „ „ સાંસાં ધપ ગરે સારે
૨ ૩ ૪ ૫
ગગ ગસાં સાધ પગ
૬ ૭ ૮ ૯

રેસા	રેગ	ગગ	સાંસાં
૧૦	૧૧	૧૨	૧૩
ધપ	ગરે	સારે	
૧૪	૧૫	૧૬	

(૧૩) સેાળ માત્રાનું ઉદાહરણ

સાંસાં	ધપ	ગરે	સારે
૧	૨	૩	૪
ગ	ગ	સાંસાં	ધપ
૫	૬	૭	૮
ગરે	સારે	ગ	ગ
૯	૧૦	૧૧	૧૨
સાંસાં	ધપ	ગરે	સારે
૧૩	૧૪	૧૫	૧૬

વાજીંત્ર વિભાગ

તબલાં એ મૃદુંગ પરથી ઉતરી આવેલુ આપણા જ દેશનું ખીતત પ્રકારનું એક વાદ્ય છે તેના શોધક **અમીર ખુશરૂ** હતા. તબલાંના બે વિભાગ હોય છે. નર ને માદા. નરને બાયું, દગ્ગું અથવા કુંડી પણ ઘણા કહે છે. આ કુંડી કોઈને કોઈ ધાતુની (જર્મન–સીલ્વર, પિત્તળ, નીકલ, ત્રાંબુ) અથવા માટીની બનેલી હોય છે. માદાને તબલું, નરધું અથવા દોકડ કહેવામાં આવે છે. આની કોઠી લાકડાની બનેલી હોય છે. ખાસ કરીને સીસમ, આબો, લીમડો તેમજ બીયાનું લાકડું વપરાય છે આ બન્ને (નર અને માદા) ઉપર ચામડાની પડી મઢવામાં આવે છે પડીને ગોળ ફરતે એટલે કે વ્યાસ પર ચામડાનો ગુંથેલો ભાગ હોય છે, જેને ગજરો કહે છે. આ ગજરામાં ચામડાની વાધર પરોવવા માટે છિદ્રો હોય છે. નરના ગજરામા સોળ અને માદાના ગજરામાં સોળ પણ છિદ્રો હોય છે ગજરાની ઉપરના કિનારીવાળા ગોળ ભાગ પર જે એક ઇંચની પટ્ટી હોય છે તેને **ચાંટ** કહેવામાં આવે છે. વચ્ચે મસાલાવાળો કાળો ભાગ છે **તેને** સ્યાહી અને બાકીના ખુલ્લા ભાગને લવ કહેવાય છે. :

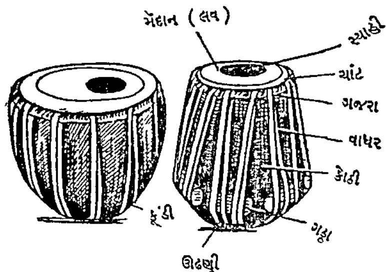
અને માદાની નીચે એક ગોળાકાર ઉઢણી હોય છે જે, વાધર સાથે જોડાએલી હોય છે તે આ બંનેની બેઠક તરીકે પણ ઉપયોગમાં આવે છે. (તબલાંના ચિત્ર માટે પૃ. નં. ૫૭ જુઓ.)

તબલાને મેળવવા માટે આઠ ગઠ્ઠાઓ હોય છે. તબલાનો સ્વર મેળવવા માટે આ ગઠ્ઠાઓને હથોડીથી ઠોકીને ઉપર–નીચે કરવામાં આવે છે. ગઠ્ઠાઓને નીચે ઉતારવાથી તબલાનો સ્વર ચઢે છે જ્યારે ઉપર ચઢાવવાથી સ્વર ઉતરે છે. કયા સ્વરનું તબલું અનુકૂળ રહેશે તેનો અંદાજ તબલાના ઉપરના મોઢાના વ્યાસ પર અવલંબે છે. દા. ત. ગવૈયાનો સૂર કાળી બે નો (ગ) હોય તો આશરે સાડા છ આંગળના વ્યાસવાળું પહોળું મોઢું જોઇએ, જેથી તે ગાયકના ષડ્જને અનુકૂળ થાય. પરંતુ મધ્યમ–પંચમ પર તબલાને રાખવું હોય તો તેના મોઢાનો વ્યાસ આશરે છ આંગળ હોવો જોઈએ. આ ઉપરથી સમજાશે કે કયા સ્વર માટે કેટલા વ્યાસના તબલાની જરૂર છે. નર અને માદાને મુકવા માટે રૂથી ભરેલી ઊઢણી વપરાય છે, જેથી વગાડતી વખતે આ સાજ ગમેતેમ ડોલી ન જાય.

હાલના સમયમાં તબલાનો ઘણો જ પ્રચાર થઈ રહ્યો છે. આ વાદ્યને વગાડવા માટે જુદાં જુદાં ઘરાણાં પણ છે. આ ઘરાણાંઓ તબલા વગાડવાની વિવિધ શૈલીઓ તથા શિષ્યોની પરંપરાઓ પર આધાર રાખે છે.

હાલમાં આવાં ત્રણ ઘરાણાં પ્રચલિત છે.

તબલા



(૧) દિલ્હીનું ઘરાણું (૨) પૂરબનું ઘરાણું (૩) પંજાબનું ઘરાણું.

આ ત્રણ ઘરાણાંઓ ઉપરાંત કેટલાંક બીજાં ઘરાણાંઓ પણ પ્રચલિત છે. જેમકે દિલ્હી ઘરાણાંની એક શાખા 'અજડાના ઘરણા' એ નામથી પ્રસિદ્ધ છે. તેમજ પૂરબના ઘરાણામાં ત્રણ જુદાં જુદાં ઘરાણાં આવી ગયાં છે. લખનવનું ઘરાણું, બનારસનું ઘરાણું અને ફરૂખાબાદનું ઘરાણું.

આ પ્રમાણે છ ઘરાણાં થયાં દિલ્હીનું ઘરાણું, અજડાનું ઘરાણું, લખનઉનું ઘરાણું, બનારસનું ઘરાણું, ફરૂખાબાદનું ઘરાણું અને પંજાબનું ઘરાણું.

દિલ્હી ઘરાણુ અને તેની વાદન શૈલી (બાજ)—આ ઘરાણાની ઉત્પત્તિ ઉસ્તાદ સુધારખાંથી થાય છે. આ જ ઘરાણામાં કલ્લુખાં, રોશનખાં અને તુલ્લનખાં પ્રસિદ્ધ તબલા-વાદક થયા. સુધારખાના પુત્રોમાં ઘસીટખાં અને બુગરાખાં પ્રસિદ્ધ થયા. હાલના સમયમાં દિલ્હી ઘરાણાના પ્રખ્યાત કલાકારોમાં અમીરહુસૈન, શમસુદ્દીનખાં અને ગુલામ હુસૈનખાં મનાય છે.

દિલ્હી બાજના ઘરાણામાં તર્જની અને મધ્યમા એ બે આગળીઓનો મોટે ભાગે પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. આ બાજમાં ચાંટ અને સ્યાહીનું કામ વધુ હોય છે. પેશકાર, કાયદા, રેલા, ગતો વગેરે આ બાજમા મોટે ભાગે વગાડાય છે. તબલા પર તિર, તિરકિટ, ધિન, ગિન, દીંગ, ત્રક વગેરે બોલોના પ્રયોગ વધારે થાય છે.

અજડાના ઘરાણું અને તેનો બાજ—આ ઘરાણાનો સંબંધ દિલ્હી ઘરાણાથી છે, કારણ કે તેને દિલ્હીના ઉસ્તાદ સિતાબખાંના શિષ્યોએ ચલાવ્યું. અજરાડા, મેરઠ જીલ્લાનું એક ગામ છે. સિતાબખાંના શિષ્યો કલ્લુખાં અને મોરુખાં પણ આ ગામના જ રહેવાગી હતા. આગળ જતાં આ ઘરાણામાં મહંમદ બક્ષ, કાલેખાં, હસ્સૂખાં અને શમ્મુખાં પ્રસિદ્ધ થયા. ઉસ્તાદ શમ્મુખાંના જ એક પુત્ર પ્રોફેસર હબીબઉદ્દીન છે જે આધુનિક સમયના ભારતના ઉત્તમ તબલા-વાદકમાંના એક છે.

દિલ્હી બાજની જેમ જ આ બાજ પણ સાંભળવા ગમે, તેવો મધુર છે. નાના નાના ટુકડા, ગતો, કાયદા, રેલા,

પેશકાર વગેરે આમાં પણ વગાડાય છે. આ બાજમાં બાંયાના તેમજ તબલાના બંને હાથોના સુંદર બોલ વગાડાય છે જેમકે ધિન, ધેતક, ધેધેનક, ધારાગિન, દિંગ, દિના, ગિન વગેરે. આ બાજમાં આડી લયનુ કામ સારૂં બતાવી શકાય છે.

લખનઉ ઘરાણું અને તેનો બાજ—પૂર્વનાં (પૂરબનાં) ઘરાણાંઓમાંથી લખનઉ ઘરાણું પહેલા નંબરનું અને ઉત્તમ મનાય છે. આની સ્થાપના ઉસ્તાદ બક્ષુખાં અને મોદુખાંએ કરી. એમના વંશમાં શમ્મુખાં, મહમ્મદખાં, મુન્નેખાં, આબિદહુસેનખાં વગેરે તબલાના ઉસ્તાદ કલાકારો કહેવાતા.

આ બાજમાં ખુલ્લા અને જોરદાર બોલનો પ્રયોગ વધારે થાય છે. જેવા કે ધિટ, તિર, ધાગે, તિટ, ગદગિન, ક્ડાંગ્, ધા, ધિર વગેરે. કાયદા રેલા ટુકડા, ગતો, ચક્રધાર-ગતો વગેરેનો પણ આ બાજમાં પ્રયોગ થાય છે.

બનારસ ઘરાણું અને તેનો બાજ—બનારસ ઘરાણું લખનઉ ઘરાણાથી સબંધ રાખે છે. રામસહાય આ ઘરાણાના પ્રસિદ્ધ તબલાવાદક હતા, જેઓ ઉસ્તાદ મોદુખાંના શિષ્ય હતા. આ ઘરાણામાં બીજા પ્રસિદ્ધ કલાકારોમાં ભૈરવ સહાય બલદેવ સહાય, અને દુર્ગા સહાય છે હાલમાં શ્રી કંઠે મહારાજ, શ્રી શાન્તા પ્રસાદ (ગુદઈ મહારાજ), પ્રોફેસર શ્યામલાલજી, કંઠે મહારાજના ભત્રીજા કિસન મહારાજ વગેરે આ ઘરાણાના ઉત્તમ તબલાવાદકો મનાય છે. સ્વ. શ્રી અનોખીલાલ પણ આજ ઘરાણાના પ્રસિદ્ધ કલાકાર હતા.

લખનઉ બાજની જેમ આ બાજના બોલ પણ ખુલ્લા.

અને જોરદાર હોય છે. પરન, ગત, કાયદા, રેલા વગેરે મોટે ભાગે લખનઉ બાજની જેમજ હોય છે.

ફરૂખાબાદ ઘરાણું અને તેનો બાજ—આ ઘરાણું ઉસ્તાદ હાજીખાના નામથી પ્રસિદ્ધ થયું. હાજીખાં લખનઉ ઘરાણાના હતા. આગળ જતાં ઈમામબક્ષ, ઘુન્નૂખાં, મુબારકઅલી, અમીરહુસૈન, ગુલામહુસેન, અને ઉસ્તાદ થિરકવા જેવા પ્રસિદ્ધ કલાકારો આ ઘરાણામાં થયા. આજ વંશના ઉસ્તાદ નન્હેખા હતા, જે લખનઉના દરબારમાં હતા. નન્હેખાંના પુત્ર ઉસ્તાદ મસીતખાં હતા જે રામપુરના દરબારમાં હતા. મસીતખાંના પુત્ર કલકત્તાના ઉસ્તાદ કરામત હુસૈનખાં છે જે હાલમાં તબલાના પ્રસિદ્ધ કલાકાર ગણાય છે.

ફરૂખાબાદના બાજમાં પણ લખનઉ બાજની જેમ ખુલ્લા અને જોરદાર બોલ વગાડાય છે.

પંજાબ ઘરાણું અને તેનો બાજ—આ એક સ્વતંત્ર ઘરાણું છે. આ ઘરાણાના હુસૈનબક્ષ અને ફકીરબક્ષ સુપ્રસિદ્ધ પખવાજી હતા. ફકીરબક્ષે પખવાજના બોલને બંધ કરીને તબલાના બોલ ઉત્પન્ન કર્યા. પછીથી આ ઘરાણાના ઉસ્તાદ કાદરબક્ષ, કરમ ઈલાહીખાં, મલનખાં અને મુંબઈના ઉસ્તાદ અલ્લારખાખાં પ્રસિદ્ધ થયાં.

આ બાજમાં પખવાજના ખુલ્લા અને જોરદાર બોલનું મહત્ત્વ છે. મોટી મોટી પરનો, ગતો અને લયકારિયોનો આનંદ આ બાજમાં અધિક છે. આ બાજના વિશેષ બોલ, જે બીજા બાજોના બોલથી જુદા પ્રકારના છે તે આ પ્રમાણે છે. દુંગ, દુંગ દુંગ, નગ, ઘડેત વગેરે.

પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (રજી. નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(ઓચ્છવલાલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત પ્રથમ વર્ષ

સમય દોઢ કલાક   તા. ૧૪–૭–૫૮   ગુણ ૩૦

સૂચના:–ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે, બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ લખો. વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદ્યનો પ્રશ્ન અને ગાયન વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના ગુણ સરખા છે

(૧) સપ્તકમાં વપરાતા બારેય સ્વરોની ષડ્જ–મધ્યમ અને ષડ્જ–પંચમ ભાવની કેટલી જોડીઓ થાય છે? એ બાર સ્વરો ઉપરાંત તાર ષડ્જને મદદમાં લઈએ તો કેટલી જોડીઓ થશે?

(૨) થાટ અને રાગ વિષે જે જાણતા હો તે લખો.

(૩) (સા) સ્થાઈ–અંતરાનો ઉઠાવ કેવી રીતે કરશો?
(રે) સાત સપ્તકનાં નામ આપો

(૪) કોઈપણ ચાર વિષે નોંધ લખો:–ઘસીટ, મીંડ, ગમક, ખટકા, કણ, મુરકી કંપન સ્વર, આંદોલન.

(૫) કોઈપણ ત્રણ વિષે લખોઃ–નાદ અને ઘોંઘાટ, સ્થાઈ

અને અંતરા, ગીત અને તાલ, શુદ્ધસ્વર અને
સ્વર, રાગની જાતિના મુખ્ય તેમજ પેટા પ્રક

(૬) કોઈપણ ચારને સુધારી ફરીથી લખો –

(આ) નાદનું ઊંચા–નીચાપણું અને મોટા નાન
ણને એક સરખાં છે.

(ઈ) રાગ કરતાં થાટમાં ગીતોની રચના ઘણું
લાગે છે કારણ કે થાટ રાગોનો રાજા

(ગ) અલંકારિક તાનમાં ક્રમશ: સ્વરો આવે
કૂટતાનમાં મિશ્રસ્વરો આવે છે.

(ઘ) અલકારના વર્ણ ફક્ત બેજ છે, પર
વિભાગ બે નથી

(૫) રાગની પકડથી તાલ ઓળખાય છે

(ધ) આરોહમાં છ સ્વરો હોય અને અવરોહ
સ્વરો હોય તે રાગની જાતિ પાડવ–સંપૂર્ણ

(૭) તમારે ચાલેલા કોઈપણ એકાદ તાલની ખાલી
સમનું વર્ણન કરી તેના બોલ લિપિબદ્ધ લખો.

કની આબેહુબ નકલ કરનારાં વાદ્યો છે." તે વિષે તમારો મત દર્શાવી સવિસ્તર સમજાવો.

(ગ) તબલા વાદનનાં ઘરાણાં વિષે લખો. તે ઘરાણામાંથી એકાદ કલાકારનું નામ આપો.

(ઘ) હાલ રેડીઓ પર હાર્મોનિયમ વગાડવાની છૂટ કેમ નથી? મોટા સંગીતકારો શા માટે હાર્મોનિયમની તરફેણ કરતા નથી?

(૫) સારામાં સારી કઈ વાંસળીનો ધ્વનિ મધુર હોય છે, અને તેમાં ગમકની વિશિષ્ટ ક્રિયા કોણે સાધ્ય કરી છે? આ ક્રિયા સાધ્ય કરનાર કલાકારોના નામ લખો.

સંગીત દ્વિતિય વર્ષ

સ્વરનાં સંપૂર્ણ નામો–સંક્ષિપ્ત નામો, સપ્તક અને તેનાં નામ, ષડ્જ–પંચમ અને ષડ્જ–મધ્યમનો કર્ણપ્રિય સંવાદ, પૂર્વાંગ–ઉત્તરાંગ, વાદી–સંવાદી, રાગ, મંદ્રસાધન, ગાવાની રીત, સ્થાઈ–અંતરા, રાગની જાતિ, સ્વરમાલિકા, લક્ષણગીત, વાજીંત્રોના પ્રકારો, ઝપતાલ, ત્રિતાલ, એકતાલ, દાદરા, કેરવા, લયના પ્રકારો, સિતાર, વાયોલીન, બંસી, હાર્મોનિયમ અને તબલાનાં વર્ણન, રાગની પેટાજાતિઓ, કોમળ–તીવ્રસ્વરો, વર્ણ અને અલંકાર, રાગની પકડ, મીંડ, ઘસીટ, કણસ્વર, ખટકા, ગમક, મુરકી, કંપન સ્વર, દક્ષિણની ગમક અને તેનાં સ્વરૂપો, સંગીત શબ્દનો અર્થ, નાદ, ઘોંઘાટ, નાદના પ્રકારો, સ્વર, ઠાઠ, ઠાઠની ઉત્પત્તિ, તાન અને તેના પ્રકારો, અલંકારિકતાન, કૂટતાન મિશ્રતાન, ગાયનની દુગન કરવાની રીત, મ્હોરા લેવાનું કોષ્ટક, તબલાનાં ઘરાણાંઓનો પરિચય વગેરે વગેરે આપણે અગાઉનાં પ્રકરણોમાં શીખ્યા.

હવે સંગીતની મુખ્ય સ્વર લિપિઓ વિષે જોઈએ.

સંગીતના ગ્રંથો લખવામાં હાલમાં મુખ્યત્વે બે લિપિઓ પ્રચારમા છે, પં. ભાતખંડેજીની સ્વર લિપિ, અને પં. વિષ્ણુ દિગંબરજીની સ્વર લિપિ. ભાતખંડેજીની લિપિ શ્રી વિષ્ણુ-નારાયણ ભાતખડેજીએ શોધેલી, વિષ્ણુ દિગમ્બરજીની સ્વર લિપિ, શ્રી વિષ્ણુ દિગમ્બરજી પલુષ્કરે શોધેલી. પં. ભાત-ખડેજીનો જન્મ ૧૦–૮–૧૮૬૦માં થએલો અને પં. વિષ્ણુ દિગમ્બરજીનો જન્મ ૧૮૭૨માં થએલો. ઉપરોક્ત બંને લિપિ-ઓમાં શો તફાવત છે તે બાજુના કોઠા પરથી સમજાશે.

અનુક્રમ	વિગત	પં. ભાતખંડેજીની સ્વરલિપિ	પં. વિષ્ણુ દિગમ્બરજીની સ્વરલિપિ.
(૧)	શુદ્ધ સ્વર	ગરેધપ	ગરેધપ
(૨)	કોમળ સ્વર	ધ ગ રે	ધ્ ગ્ રે્
(૩)	તીવ્ર સ્વર	મ	મા
(૪)	મંદ્ર સપ્તકના સ્વર	રે ગ પ	રેં ગં પં
(૫)	મધ્ય સપ્તકના સ્વર	સા રે ગ	સા રે ગ
(૬)	તાર સપ્તકના સ્વર	રેં ગં પં	રે ગ પ
(૭)	એક માત્રાનું ચિન્હ	ગરેસા (કોઇ ચિન્હ નથી)	ગ રે સા
(૮)	એક સ્વરમાં ½ માત્રા	ગરે, સારે	ગ રે, સા રે
(૯)	એકસ્વરમાં ¼ માત્રા	સારેગપ	સા રે ગ પ
(૧૦)	એક સ્વરમા ⅛ માત્રા	સારેગમપધનિસાં	સા રે ગ મ પ ધ નિ સા
(૧૧)	એક સ્વરમાં ⅙ માત્રા	પધનિસારેગં	પ ધ નિ સા રે ગ
(૧૨)	એક સ્વરમાં ⅓ માત્રા	સારેગ	સા રે ગ

(૧૩) ગીતના અક્ષરોને લંબાવવાનું ચિન્હ	મો ડ ડ હુ ન	મો – – હુ ન ('મો'ની ૩ માત્રા)
(૧૪) સ્વરને લંબાવવાનું ચિન્હ	સા – રે –	સા રે ऽ ऽ
(૧૫) સમનું ચિન્હ	×	૧
(૧૬) ખાલી (તાલ)નું ચિન્હ	૦	+
(૧૭) તાલીનું ચિન્હ	તાલીની સંખ્યા લખાય છે જેમકે ૨, ૩, ૪ વગેરે	માત્રાઓની સંખ્યા લખાય છે જેમકે ૫, ૯, ૧૧ વગેરે
(૧૮) કણ યા સ્પર્શસ્વર	ગપ પગ	ગપ પગ
(૧૯) સીંડ	પ⁀ગ	પ⁀ગ
(૨૦) અલ્પ વિરામનો ઉપયોગ	, ડ માટે વપરાય છે.	આ લિપિમાં આવી ગોઠવણ નથી
(૨૧) કૌંસ સ્વર	(સાં) = રેંસાં નિસાં (રાગ વાચક સ્વરો લેવા)	”

હવે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની **સંગીત પદ્ધતિઓનો** અભ્યાસ કરીએ.

આ બંને પદ્ધતિઓ ભારતમાં પ્રસિદ્ધ છે. દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની અથવા કર્ણાટકી સંગીત પદ્ધતિ મુખ્યત્વે મદ્રાસ-પ્રાંત, મ્હૈસુર તથા આંધ્ર પ્રદેશમાં પ્રચલિત છે. જ્યારે બાકીના આખા હિન્દુસ્તાનમાં, દરેક ભાગમાં, ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ પ્રચલિત છે. (આપણા અભ્યાસક્રમમાં પણ ઉ. હિ. સં. પદ્ધતિ જ છે, જેનો આપણે સવિસ્તર અભ્યાસ કરી રહ્યા છીએ.)

આ બંને પદ્ધતિઓ પહેલી નજરે ભિન્ન દેખાય છે તેમ છતાંય તેમનો મૂળ સિદ્ધાંત તો સરખો જ છે. પ્રાચીન કાળમાં એટલે કે ૪–૫ સદીઓ પહેલાં આખા ભારતમાં એક જ પદ્ધતિ હતી, પરંતુ સંગીત શોખીન મુસલમાન બાદશાહોના સમયમાં સંગીતના પ્રત્યક્ષ સ્વરૂપનું થોડુંઘણું પરિવર્તન થવા લાગ્યું. राजा कालस्य कारणम् એટલે કે કાળનું (સમયનું) કારણ રાજા, એ ન્યાયે શાહી જમાનામાં અરબી અને ફારસી સંગીતનો પ્રભાવ પણ ભારતીય સંગીત પર પડવા લાગ્યો. સંગીતનું મુખ્ય તત્વ અથવા રાગ પદ્ધતિ તો એ જ રહી પરંતુ સંગીતના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગમાં પરિવર્તન થવા લાગ્યું પરિણામ એ આવ્યું કે હાલની હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિનો જન્મ થયો. ભરત, શારંગદેવ, મતંગ વગેરે પંડિતોએ વર્ણન કરેલા સંગીત કરતાં ઉપરોક્ત **બંને પદ્ધતિઓમાં** ઘણો

જ તફાવત પડે છે. હવે પરિવર્તન થતાં આ પદ્ધતિઓમાં શો તફાવત પડી ગયો તે જોઈએ. આ બંને પદ્ધતિઓમાં શુદ્ધ સપ્તક જુદો છે. આપણા ઉ. હિ. સં. પદ્ધતિનો શુદ્ધ સપ્તક 'સા રે ગ મ પ ધ નિ સાં' છે જ્યારે દ. હિ. સં. પદ્ધતિનો શુદ્ધ સપ્તક (આપણા સ્વરો મુજબ) સા રે રે મ પ ધ ધ સાં. એટલે કે સારેરેમપધધસાં = સારેગમપધનિસાં. નીચેના કોઠા પરથી આ બાબત વધુ સ્પષ્ટ થશે.

ઉ. હિ. સં. પદ્ધતિમાં	દ. હિ. સં. પદ્ધતિમાં
૧ સા	સા
૨ કોમળ રે	શુદ્ધ રે
૩ તીવ્ર અથવા શુદ્ધ રે	ચોથી શ્રુતિ રે અથવા શુદ્ધ ગ
૪ કોમળ ગ	છઠ્ઠી શ્રુતિ રે અથવા સાધારણ ગ
૫ તીવ્ર અથવા શુદ્ધ ગ	અન્તર ગ
૬ શુદ્ધ મ	શુદ્ધ મ
૭ તીવ્ર મ	તીવ્ર મ
૮ પ	પ
૯ કોમળ ધ	શુદ્ધ ધ
૧૦ શુદ્ધ અથવા તીવ્ર ધ	ચોથી શ્રુતિ ધ અથવા શુદ્ધ નિ
૧૧ કોમળ નિ	છઠ્ઠી શ્રુતિ ધ અથવા કૌશિક નિ
૧૨ તીવ્ર અથવા શુદ્ધ નિ	કાકલી નિ

બેય પદ્ધતિઓમાં સ્વરોચ્ચાર કાઢવાની શૈલિ પણ ભિન્ન છે. બંને પદ્ધતિઓની ચીજોમાં પણ તફાવત છે. કર્ણાટકી

સંગીત પદ્ધતિ (દ. હિ. સં. પદ્ધતિ) ની ચીજો તેલૂગુ, તામિલ, કાનડી વગેરે દક્ષિણ હિન્દુસ્તાનની ભાષાઓમાં છે, જ્યારે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિની ચીજો પંજાબી, મારવાડી, ગુજરાતી, વ્રજભાષા, હિંદી વગેરે ભાષાઓમાં લખાએલી છે. બંને પદ્ધતિઓમાં ઘણુાખરા રાગ તો તદ્દન સ્વતંત્ર છે, એટલે કે એક પદ્ધતિનો રાગ બીજી પદ્ધતિમાં હોય જ નહિ. બંને પદ્ધતિમાં તાલ પણ ભિન્ન છે. ઉ. હિ. સં. પદ્ધતિના તાલ વિષે આપણે આગળ શીખી ગયા એટલે તેની પુનઃ ચર્ચા કરવી યોગ્ય નથી. દ. હિ. સં. પદ્ધતિમાં મુખ્ય સાત તાલ છે અને તે દરેકની પાંચ પાંચ જાતિઓ મનાય છે. તાલનો સમ હમેશાં તાલની પહેલી માત્રા પર જ હોય છે. દ. હિ. સં. પદ્ધતિના સાત તાલ આ પ્રમાણે છે. ધ્રુવતાલ માત્રા ૧૪, મઠતાલ માત્રા ૧૦, રૂપકતાલ માત્રા ૬, ઝપતાલ માત્રા ૭, ત્રિપુટતાલ માત્રા ૮, અઠતાલ માત્રા ૧૨ અને એકતાલ માત્રા ૪. દ. હિ. સં. પદ્ધતિમાં તાલની માત્રા અને તાળીઓ લખવા માટે જે ચિન્હ વપરાય છે તે આવાં છે

◡ = ૧ માત્રા = વિરામ

o = ૨ માત્રા = દ્રુત

| = ૪ માત્રા = લઘુ

S = ૮ માત્રા = ગુરુ

૩ = ૧૨ માત્રા = પ્લુત

+ = ૧૬ માત્રા = કાકપદ

*આ ચિન્હોથી દક્ષિણી વિદ્વાનો તાલનાં નામ આ પ્રમાણે ટૂંકી લિપિ (short-hand) માં પણ લખે છે.

૧ ધ્રુવતાલ....।0।।....આમાં ત્રણ લઘુ + એક ગુરુ = ૧૪ માત્ર
૨ મઠતાલ... ।0।....આમાં એક દ્રુત + બે લઘુ = ૧૦ માત્રા
૩ રૂપકતાલ... ।0...આમાં એક લઘુ + એક દ્રુત = ૬ માત્રા
૪ ઝપતાલ... ।◡0... આમાં એક લઘુ + એક વિરામ + એક દ્રુત = ૭ માત્રા
૫ ત્રિપુટતાલ....।00....આમાં એક લઘુ + બે દ્રુત = ૮ માત્રા
૬ અઠતાલ....।।00....આમાં બે લઘુ + બે દ્રુત = ૧૨ માત્રા
૭ એકતાલ....।....આમાં એક લઘુ = ૪ માત્રા.

દક્ષિણના ઉપરોક્ત પ્રત્યેક તાલની પાંચ જાતિઓ છે. એટલે બધા મળીને કુલ ૭×૫=૩૫ તાલ થયા. લઘુની માત્રા બદલવાથી આ જુદી જુદી જાતિ થાય છે—

(૧) ચતસ્ર જાતિમાં લઘુની ૪ માત્રાઓ હોય છે.
(૨) તિસ્ર " " ૩ " " "
(૩) મિશ્ર " " ૭ " " "
(૪) ખંડ " " ૫ " " "
(૫) સંકીર્ણ " " ૯ " " "

આગળ કહ્યા મુજબ ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં સામ્ય પણ છે. જેમકે બેય પદ્ધતિઓમાં બાર જ સ્વર સ્થાન છે. બેયમાં રાગ જ ગવાય છે-વગાડાય છે. આલાપ-ગાયન બંનેમાં છે.

બંનેની ચીજો તાલ સાથે આલાપ તાન લઈને ગવાય છે, વગાડાય છે જનક-જન્ય (થાટ-રાગ) નું વર્ગીકરણ બંને પદ્ધતિઓમાં માન્ય છે

શ્રુતિ એટલે એવો સંગીતોપયોગી ધ્વનિ અથવા નાદ જે, કાનોથી સ્પષ્ટ સંભળાય અને જે, એક બીજાથી અલગ ઓળખાઈ આવે શાસ્ત્રકારોએ એક સપ્તકમા બાવીસ શ્રુતિઓ માની છે. આ બાવીસ શ્રુતિઓને સપ્તકમા વહેચી નાખવામા આવી છે, એટલે કે આ બાવીસ નાદમાથી ખાસ ૭ નાદ લઈને તેને 'સ્વર' એ નામ આપવામા આવ્યું છે. શ્રુતિસ્વર વિષે આપણા પ્રાચીન તેમજ અર્વાચીન વિદ્વાનો એકમત છે કે, એક ષડ્જથી એના ઉપરવાળા ષડ્જ સુધીના ક્ષેત્રમા-સપ્તકમા, ૨૨ શ્રુતિઓ છે બીજુ કે—

चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपचमा:।
द्वेद्वे निषादगाधारौ त्रिस्त्री ऋषभधैवतौ ॥

અર્થાત્ ષડ્જ, મધ્યમ્ અને પચમ આ સ્વરોને ચાર ચાર શ્રુતિ, અને નિષાદને બે બે શ્રુતિ અને રિષભ તથા ધૈવતને ત્રણ ત્રણ શ્રુતિ છે એટલે કે ચોથી શ્રુતિને ષડ્જ, સાતમી શ્રતિને રિષભ, નવમીને ગધાર, તેરમીને મધ્યમ, સત્તરમીને પંચમ, વીસમીને ધૈવત અને બાવીસમીને નિષાદ એ નામ આપ્યા

આટલુ જાણ્યા પછી શ્રુતિ વિષે આપણે એક ઐતિહાસિક વિહગાવલોકન કરીએ આપણો વિષય ઉત્તર હિંદુ-

સ્તાની સંગીત પદ્ધતિ છે માટે આપણે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતગ્રંથો તરફ ધ્યાન આપવું પડશે. શ્રુતિસ્વર વિષે નીચેના પંડિતોના મત જોઈએ—રાગતરંગિણીના લેખક પંડિત લોચન, સંગીત પારિજાતના લેખક પંડિત અહોબલ, હૃદયપ્રકાશના ગ્રંથકાર પંડિત હૃદયનારાયણદેવ, રાગતત્વવિબોધના ગ્રંથકાર પંડિત શ્રીનિવાસ અને અભિનવ રાગમંજરીના લેખક પં. ભાતખંડેજી. આ પંડિતો અનુક્રમે પંદરમી, સોળમી, સત્તમી તથા અઢારમી સદીમાં થયા. આ ઉપરાંત જેમણે નાટ્યશાસ્ત્ર રચ્યું તે પાંચમી સદીના પંડિત ભરત અને સંગીત રત્નાકરના ગ્રંથકાર પંડિત શારંગદેવ જે તેરમી સદીમાં થયાં તેમની કૃતિઓનો પણ આપણે વિચાર કરવો પડશે.

આપણે આગળ જોયું કે પ્રાચીન ગ્રંથકારો પણ એક સપ્તકમાં બાવીસ શ્રુતિ માનતા. તેમ છતાં એ હકીકત છે કે આપણે જે શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વર આજે માનીએ છીએ તેજ સ્વરોને પ્રાચીન ગ્રંથકારો પણ શુદ્ધ અને વિકૃત માનતા. તેમના શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વરો આપણા હાલના સ્વરોથી ભિન્ન હતા. તેઓ સા રે ગ મ પ ધ નિ આ શુદ્ધ સ્વર અનુક્રમે ૪, ૭, ૯, ૧૩, ૧૭, ૨૦ અને ૨૨મી શ્રુતિ પર રાખતા જ્યારે આજે આપણે તેજ સ્વરો અનુક્રમે ૧, ૫, ૮, ૧૦, ૧૪, ૧૮ અને ૨૧મી પર આજે રાખીએ છીએ.

નીચે આપેલા બે તુલનાત્મક કોઠાઓથી આ બાબત વધુ સ્પષ્ટ થશે.

પ્રાચીન શ્રુતિસ્વર વ્યવસ્થા	અર્વાચીન શ્રુતિસ્વર વ્યવસ્થા
૧ તીવ્રા	૧ તીવ્રા........ષડ્જ
૨ કુમુદ્વતી	૨ કુમુદ્વતી
૩ મંદા	૩ મંદા
૪ છંદોવતી........ષડ્જ	૪ છંદોવતી
૫ દયાવતી	૫ દયાવતી... .રિષભ (શુદ્ધ
૬ રંજની	૬ રંજની
૭ રક્તિકા....રિષભ (શુદ્ધ)	૭ રક્તિકા
૮ રૌદ્રી	૮ રૌદ્રી....ગંધાર (શુદ્ધ)
૯ ક્રોધી....ગંધાર (શુદ્ધ)	૯ ક્રોધી
૧૦ વજ્રિકા	૧૦ વજ્રિકા....મધ્યમ (શુદ્ધ)
૧૧ પ્રસારિણી	૧૧ પ્રસારિણી
૧૨ પ્રીતિ	૧૨ પ્રીતિ
૧૩ માર્જની....મધ્યમ (શુદ્ધ)	૧૩ માર્જની
૧૪ ક્ષિતિ	૧૪ ક્ષિતિ... પંચમ
૧૫ રક્તા	૧૫ રક્તા
૧૬ સંદીપિની	૧૬ સંદીપિની
૧૭ આલાપિની....પંચમ	૧૭ આલાપિની
૧૮ મદન્તી	૧૮ મદન્તી....ધૈવત (શુદ્ધ)
૧૯ રોહિણી	૧૯ રોહિણી
૨૦ રમ્યા....ધૈવત....(શુદ્ધ)	૨૦ રમ્યા
૨૧ ઉગ્રા	૨૧ ઉગ્રા....નિષાદ (શુદ્ધ)
૨૨ ક્ષોભિણી....નિષાદ (શુદ્ધ)	૨૨ ક્ષોભિણી

હવે આપણે ધ્વનિની નજરે ગ્રંથકારોના શ્રુતિસ્વરોનું સ્પષ્ટીકરણ કરીએ. તે માટે પહેલા વર્ગમાં આપણે પ્રાચીન ગ્રંથકાર ભરત, શારંગદેવ અને તેમના અનુયાયી પંડિતોનો સમાવેશ કરીશું. બીજા વિભાગમાં મધ્યકાલીન ગ્રંથકાર લોચન, અહોબલ, હૃદયનારાયણ અને શ્રીનિવાસ વગેરે પંડિતોને મુકીશું. આમ કરવાનું કારણ એટલું જ કે આ બંને વર્ગોના લેખકોની શ્રુતિસ્વર કલ્પનાઓ ભિન્ન હતી. પહેલા વર્ગના પંડિતો શ્રુતિનું એક નિયત પ્રમાણ સ્વીકારતાં પોતાની બાવીસ શ્રુતિઓ સમાન માનતા. આ વર્ગનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનો વિષે સન ૧૯૧૬ માં વડોદરાની અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદમાં સારી એવી ચર્ચા અને સ્પષ્ટીકરણ થયા હતાં એ ઉપરથી આપણે જાણી શકીએ છીએ કે પહેલા વર્ગના પંડિતોનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનો આપણા ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પધ્ધતિ માટે ઉપયોગી નથી. માટે આપણે આપણા આધુનિક સ્વર-સ્થાનો સાથે બીજા વર્ગના પંડિતોનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનોની તુલના કરીએ. બીજા વર્ગના પંડિતો, આપણી આધુનિક પધ્ધતિ જેમ જ મુખ્ય બાર સ્વરોની સહાયતાથી તેમનાં સ્વરસ્થાનો બતાવે છે. આ પંડિતો બધી શ્રુતિઓને સમાન ન માનતાં પરંપરાગત બાર સ્વર જેવા છે તેવા જ સ્વીકારીને તેમાં શાસ્ત્રોક્ત સંખ્યાનુસાર શ્રુતિઓનું વિભાજન કરતા, જેથી તેમને બાર શ્રુતિઓ ઉપરાંતની બીજી શ્રુતિઓની આવશ્યકતા તે સમયમાં જણાઈ ન હતી. છેલ્લા ચારસો પાંચસો વર્ષના ગ્રંથકારો પોતાની શ્રુતિઓ સમાન માનતા ન હતા એવું ભાવભટ્ટ પંડિતના 'અનુપવિલાસ' ગ્રંથમાંથી

જણાઈ આવે છે. હવે આ પંડિતો એટલે કે લોચન, અહોબલ વગેરેનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનોનો વિચાર કરતાં આપણે છેલ્લા શ્રીનિવાસ પંડિતની જ સ્વર રચના પર વિચાર કરીએ કારણે કે તે ચારેય પંડિતોની સ્વરરચના એક સરખી જ છે, બીજું ઉત્તરના મધ્યકાલીન ગ્રંથકારોના પ્રતિનિધિ તરીકે પંડિત શ્રીનિવાસ જ મનાય છે.

શ્રુતિસ્વર–સ્થાનોનુ ધ્વનિની નજરે સ્પષ્ટીકરણ કરી બતાવવા માટે બે સાધનો પ્રચલિત છે. (૧) વિણાના વાગતા તારોની ભિન્ન ભિન્ન લંબાઈથી ધ્વનિ બતાવવો (૨) પ્રત્યેક ધ્વનિનાં, એક સેકંડમાં ઉત્પન્ન થતાં તુલનાત્મક સ્ફુરણો– આંદોલનો (Vibrations) બતાવવાં. આ બેય સાધનોમાં બીજું સાધન ફક્ત મધ્યકાલીન પંડિતોથી જાણીતું હતું અને એટલે જ તેઓએ તેનો સારામાં સારો ઉપયોગ કર્યો છે. અહોબલ અને તેમની સાથેના બીજાઓએ સ્વરસ્થાનો બતાવીને આખાય દેશ પર મહાન ઉપકાર કર્યો છે. એમ જણાય છે કે ભરત અને સારંગદેવે ઉપરોક્ત સાધનોનો ઉપયોગ નથી કર્યો, તેઓ નિશ્ચિત માપ સ્વીકારી બધી શ્રુતિઓ સમાન માની તેના પર પોતાના સ્વરો રાખતા હતા.

પં. શ્રીનિવાસ રાગતત્વવિબોધ ગ્રંથમાં કહે છે કે, જેમને સ્વરજ્ઞાન નથી તેમને હું વિણાના તારથી સ્વર–સ્થાનો નક્કી કરવાનો માર્ગ બતાવું છું, કારણ વિણા પ્રત્યક્ષ આંખોથી દેખાય છે એટલે એના પર સ્વર–સ્થાનોનું સ્પષ્ટીકરણ યોગ્ય જ છે. આગળ જતાં પં. શ્રીનિવાસ એમ પણ

કહે છે-કે, મારે શુદ્ધ સ્વર સપ્તકના સ્વરોમાં ષડ્જ–પંચમ ભાવ સારી રીતે રાખવો છે, કારણ આ જ બધી સ્વર રચનાઓનું મૂળ છે. સા–પ, રે–ધ, ગ–નિ, મ–સાં આ સંવાદ લોકપ્રસિધ્ધ છે.

અત્રે એ યાદ રાખવું જરૂરી છે કે પં. શ્રી ભાતખંડેજીએ પોતાના ગ્રંથ અભિનવરાગમંજરીમાં પં. શ્રીનિવાસના શુદ્ધ ગંધાર અને શુધ્ધ નિષાદની લંબાઇઓને આધુનિક કોમળ ગંધાર અને કોમળ નિષાદની લંબાઈ તરીકે સ્વીકાર કરીને શ્રીનિવાસના તીવ્ર ગંધાર અને તીવ્ર નિષાદને અનુક્રમે પોતાના શુધ્ધ ગંધાર અને શુધ્ધ નિષાદને રાખ્યા. આનું કારણ એ છે કે પં. શ્રીનિવાસે આપેલી લંબાઈઓ મુજબ સિતાર વગાડવાથી એ શુધ્ધ સપ્તક આપણા આજના કાફી ઠાઠ જેવો હતો એમ સ્પષ્ટ જણાય છે. આપણે બિલાવલને શુધ્ધ સપ્તક કહીએ છીએ માટે જ શ્રી ભાતખંડેજીએ ઉપરોક્ત સ્વરોનો ફેરફાર કર્યો ટૂંકમાં શ્રી ભાતખંડેજીના ફેરફારથી પં શ્રીનિવાસનો મધ્યકાલીન શુધ સપ્તક, જે આજના કાફી થાટ જેવો હતો તે, આજનો શુદ્ધ સપ્તક બિલાવલ થાટ બન્યો.

આ ફેરફારને પરિણામે આપણા આજના બાર સ્વરસ્થાનો,

'સારેરેગગમમંપધધનિનિ' અનુક્રમે ૧, ૩, ૫, ૭, ૮, ૧૦, ૧૨, ૧૪, ૧૬, ૧૮, ૨૦ અને ૨૧ મી શ્રુતિ પર છે. આ એક ઘણો જ અગત્યનો ફેરફાર છે જેનો વિદ્યાર્થીઓએ તલસ્પર્શી અભ્યાસ કરવો જોઈએ.

વિકૃત સ્વરોમાં તો શ્રી ભાતખંડેજીના કોમળ ગ નિ ની લંબાઈ એજ છે જે પં. શ્રીનિવાસના શુધ્ધ ગ નિ ની હતી. કેવળ કોમળ રે, ધ, અને તીવ્ર મધ્યમનાં સ્થાન જ તેઓએ (ભાતખંડેજીએ) બદલ્યાં છે.

પાશ્ચાત્ય (યૂરોપીય) સંગીતવિદ્વાનોના સ્વર સપ્તકના બાર સ્વરોનાં આંદોલનો અને આપણા સ્વરોના આંદોલનોમાં પણ ફરક જણાય છે.

હવે નીચે જણાવેલ કોઠા પરથી મધ્યકાલીન પં. શ્રીનિવાસ ના સ્વરો, આધુનિક મંજરીકાર શ્રી ભાતખંડેજીના સ્વરો તેમજ પાશ્ચાત્ય સંગીત વિદ્વાનોના સ્વરોની તુલના, એમના તારની લંબાઈઓ તથા આંદોલન સંખ્યાઓ દ્વારા કરીએ.

મધ્યકાલીન, આધુનિક તથા પાશ્ચાત્ય સ્વરોની તુલના

સ્વર નામ		પં. શ્રીનિવાસના સ્વર (મધ્ય કાલીન)			પં. ભાતખંડેજીના સ્વર (આધુનિક)			પાશ્ચાત્ય સ્વર
		તારની લંબાઈ	શ્રુતિસ્વર	આંદોલન સંખ્યા	તારની લંબાઈ	શ્રુતિસ્વર	આંદોલન સંખ્યા	આંદોલન સંખ્યા
૧	સા	૩૬ ઇંચ	૪	૨૪૦	૩૬ ઇંચ	૧	૨૪૦	૨૪૦
૨	રે (કોમળ)	૩૩ ૧/૩ ઇંચ			૩૪ ઇંચ	૩	૨૫૪ ૨/૧૭	૨૫૩
૩	રે (શુદ્ધ)	૩૨ ઇંચ	૭	૨૭૦	૩૨ ઇંચ	૫	૨૭૦	૨૭૦
૪	ગ (વિકૃત)	૨૮ ૨/૩ ઇંચ			૩૦ ઇંચ (કો.)	૭	૨૮૮	૨૮૮
૫	ગ (શુદ્ધ)	૩૦ ઇંચ	૯	૨૮૮	૨૮ ૨/૩ ઇંચ	૮	૩૦૧ ૧૭/૪૩	
૬	મ (શુદ્ધ)	૨૭ ઇંચ	૧૩	૩૨૦	૨૭ ઇંચ	૧૦	૩૨૦	૩૨૦
૭	મ (વિકૃત)	૨૫ ૧/૯ ઇંચ			૨૫ ૧/૨ ઇં. (તી.)	૧૨	૩૩૮ ૧૪/૧૭	૩૩૭ ૧/૨
૮	પ	૨૪ ઇંચ	૧૭	૩૬૦	૨૪ ઇંચ	૧૪	૩૬૦	૩૬૦
૯	ધ (કોમળ)	૨૨ ૨/૯ ઇંચ			૨૨ ૨/૩ ઇંચ	૧૬	૩૮૧ ૩/૧૭	૩૮૪
૧૦	ધ (શુદ્ધ)	૨૧ ૧/૩ ઇંચ	૨૦	૪૦૫.	૨૧ ૧/૩ ઇંચ	૧૮	૪૦૫	૪૦૦
૧૧	નિ (વિકૃત)	૧૯ ૧/૯ ઇંચ	૨૨		૨૦ ઇંચ (કો.)	૨૦	૪૩૨	૪૩૨
૧૨	નિ (શુદ્ધ)	૨૦ ઇંચ		૪૩૨	૧૯ ૧/૯ ઇંચ	૨૧	૪૫૨ ૪/૪૩	૪૫૦
	સા (તાર)	૧૮ ઇંચ		૪૮૦	૧૮ ઇંચ	૨૩	૪૮૦	૪૮૦
	સા (અતિતાર)	૯ ઇંચ		૯૬૦	૯ ઇંચ			

મધ્ય ષડ્જ ના તારની લંબાઈ તથા આંદોલન સંખ્યા ધારવાની હોય છે. 'સ્વર તુલના' કોઠા પરથી આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે તારની લંબાઈ ઘટવાથી નાદ ઊંચો થાય છે અને તેની આંદોલન સંખ્યા વધારે થાય છે, તારની લંબાઈ વધારવાથી નાદ નીચો થાય છે અને તેની આંદોલન સંખ્યા ઓછી થાય છે. એટલે કે તારની લંબાઈ અને નાદની આંદોલન સંખ્યાનો સંબંધ ઉલટો છે.

સ્વરની આંદોલન સંખ્યાથી તારની લંબાઈ, અને તારની લંબાઈથી સ્વરની આંદોલન સંખ્યા ગણિત દ્વારા જાણી શકાય છે. આને માટે વિદ્યાર્થીઓએ નીચેની મુખ્ય ચાવી યાદ રાખવી.

$$\frac{\text{સ્વર આંદોલન}}{\text{ષડ્જ આંદોલન}} = \frac{\text{ષડ્જ લંબાઈ}}{\text{સ્વર લંબાઈ}}$$

એ ધ્યાન રાખવાનું છે કે સ્વર અને આંદોલનને ઉલટ સંબંધ છે, બીજુ ષડ્જની લંબાઈ ૩૬ ઇંચ અને તેની આંદોલન સંખ્યા ૨૪૦ ધારવાની હોય છે. એટલે હવે ઉપરોક્ત મુખ્ય ચાવીનાં સ્વરૂપો આ પ્રમાણે થઈ શકે—

$$\frac{\text{સ્વ. આં.}}{૨૪૦} = \frac{૩૬}{\text{સ્વ. લં.}}$$ અથવા ૮૬૪૦=સ્વ. આં. × સ્વ લં.

ઉદાહરણો :

(૧) પંચમ સ્વરના તારની લંબાઈ ૨૪ ઇંચ હોય તો તેની આંદોલન સંખ્યા કેટલી થશે?

જવાબ :

$$\frac{\text{સ્વર આંદોલન}}{\text{ષડ્જ આંદોલન}} = \frac{\text{ષડ્જ લંબાઈ}}{\text{સ્વર લંબાઈ}}$$

$\therefore \frac{\text{સ્વ. આં.}}{૨૪૦} = \frac{૩૬}{\text{સ્વ. લં.}}$ ....(ષડ્જનાં આંદોલન ૨૪૦ અને તેની લંબાઈ ૩૬ ઇંચ ધારેલી છે.)

$\therefore \frac{\text{પં. આં.}}{૨૪૦} = \frac{૩૬}{૨૪}$

∴ પં. આં × ૨૪ = ૩૬ × ૨૪૦........(ચોકડી ગુણાકાર)

∴ પં. આં. × ૨૪ = ૮૬૪૦

$\therefore \text{પં. આં} = \frac{૮૬૪૦}{૨૪}$

∴ પં. આં = ૩૬૦

(૨) ધૈવત સ્વરની આંદોલન સંખ્યા ૪૦૫ હોય તો તેના તારની લંબાઈ કેટલી થશે ?

$$\frac{\text{સ્વર આંદોલન}}{\text{ષડ્જ આંદોલન}} = \frac{\text{ષડ્જ લંબાઈ}}{\text{સ્વર લંબાઈ}}$$

$\therefore \frac{૪૦૫}{૨૪૦} = \frac{૩૬}{\text{ધૈ. લં.}}$ .... (ષડ્જનાં આંદોલન ૨૪૦ અને તેની લંબાઈ ૩૬ ઇંચ ધારેલી છે.)

∴ ધૈ. લં. × ૪૦૫ = ૮૬૪૦........(ચોકડી ગુણાકાર)

$\therefore \text{ધૈ. લં.} = \frac{૮૬૪૦}{૪૦૫}$

$\therefore \text{ધૈ. લં.} = ૨૧\frac{૧}{૩}$

ઉપરના ઉદાહરણોમાંથી તારણ કરી શકાય છે કે ગમે તે સ્વરનાં આંદોલન આપ્યાં હોય અને તેના તારની લંબાઈ કાઢવાની હોય યા તો ગમે તે સ્વરની લંબાઈ આપી હોય

અને તેનાં આંદોલન કાઢવાં હોય તો આપેલ સંખ્યાને ૮૬૪૦ સાથે ભાગાકાર કરવો, આમ કરવાથી યોગ્ય જવાબ મળી જશે. આ સહેલી રીત છે તેમ છતાંય પરિક્ષામાં વિદ્યાર્થીઓએ ઉપર બતાવેલાં ઉદાહરણો મુજબ પદ્ધતિસર જ હિસાબ કરવો.

આ બાબતમાં વધુ ઊંડાણમાં ઉતરતાં એ જોઈ શકાય છે કે કોઈપણ એક સપ્તકના ષડ્જના તારની લંબાઈ અને તેનાં આંદોલનોનો ગુણાકાર કરવાથી જે સંખ્યા આવે છે, તે જ સંખ્યા, તે સપ્તકના કોઈપણ એક સ્વરનાં આંદોલન અને તેની લંબાઈનો ગુણાકાર કરતાં આવે છે એટલે કે–
સ્વરના તારની લંબાઈ × સ્વરનાં આંદોલન=કાયમ (Constant)

જૂના સમયમાં કોઈપણ રાગ આરંભ કરવા માટે એક ચોક્કસ સ્વર નક્કી કરવામાં આવતો જેને ગ્રહ સ્વર કહેતા, તેવી જ રીતે રાગને પૂર્ણ કરવા માટે પણ કોઈને કોઈ, એક નિશ્ચિત સ્વર નક્કી કરવામાં આવતો જેને ન્યાસ સ્વર કહેતા. હાલમાં ગ્રહ અને ન્યાસ એ બંનેનું મહત્વ ઘટી ગયું છે, કારણ કે જેમ જેમ દીનપ્રતિદીન કલાનું પરિવર્તન થવા લાગ્યું તેમ તેમ કલામાં સ્વતંત્રતાને વેગ મળતો ગયો. આપણે જેને હાલમાં વાદી સ્વર તરીકે ઓળખીએ છીએ તે સ્વરને જૂના વખતમાં અંશ સ્વર કહેતા, આ સ્વરનું ઘણું જ મહત્વ હતું અને છે.

ઠાઠમાંથી રાગોની ઉત્પત્તિ થાય છે, રાગને જન્ય

અને ઠાઠને જનક કહેવામાં આવે છે તે આપણે શીખી ગયા. હવે ઠાઠ વિષે વધુ વિગતો વિચારીએ.

દક્ષિણના સંગીત વિદ્વાન **પં. વ્યંકટમખીએ**, 'ચતુર્દંડિપ્રકાશિકા' ગ્રંથમાં, સત્તરમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં, ગણિતથી સિદ્ધ કર્યું છે કે એક સપ્તકના બાર સ્વરોમાંથી (શુદ્ધ અને વિકૃત) વધારેમાં વધારે કુલ બોંતેર થાટ ઉત્પન્ન થઈ શકે છે અને રાગના જાતિભેદના આધારે તે દરેક થાટમાંથી કુલ ૪૮૪ રાગ ઉત્પન્ન થઈ શકે છે.

પં. વ્યંકટમખીએ એક સપ્તકના બાર સ્વરો લીધા, તેમાંથી તીવ્ર મધ્યમને વર્જ્ય કરી, તાર ષડ્જને ઉમેરીને (સા રે રે ગ ગ મ પ ધ ધ નિ નિ સાં) તેના બે ભાગ કર્યા, પહેલા ભાગ સારેરેગગમ ને સપ્તકનો પૂર્વાર્ધ કહ્યો અને બીજા ભાગ પધધનિનિસાં ને સપ્તકનો ઉત્તરાર્ધ કહ્યો. ત્યાર બાદ પૂર્વાર્ધમાંથી દરેક વખતે ચાર સ્વરો લઈને, તેની સાથે ઉત્તરાર્ધમાંથી તેવી જ રીતે લીધેલા, ચાર સ્વરો જોડી દીધા. હવે એક પૂર્વાર્ધ અથવા ઉત્તરાર્ધમાંથી ચાર સ્વરનો એક, એવા ફક્ત છ જ પ્રકાર બની શકે છે.



(૨) સારેરેમ (૮) પધ્રધસાં

(૩) સારેગમ (૯) પધનિસાં

(૪) સારેૃગમ (૧૦) પધ્રનિસાં

(૫) સારેગ્રમ (૧૧) પધન્રિસાં

(૬) સારેૃગ્રમ (૧૨) પધ્રન્રિસાં

પૂર્વ મેલાર્ધમાંથી (૧) નંબરનેા સ્વર સમૂહ લઇને તેની સાથે ઉત્તર મેલાર્ધનેા (૭) નંબરનેા સ્વરસમૂહ જોડી દીધેા એટલે એક ઠાઠ થયેા. પૂર્વાર્ધના એજ એક નંબરના સ્વર સમૂહને આઠ નંબરના સ્વર સાથે જોડી દીધેા એટલે બીજો ઠાઠ થયેા એવી જ રીતે પૂર્વાર્ધના એક નંબરના સ્વર સમૃહને ઉત્તરાર્ધના બાકીના ૯, ૧૦, ૧૧ અને ૧૨ નંબરના સ્વર સમૂહેા સાથે જોડતાં કુલ આ એક નંબરના સ્વર સમૂહમાંથી છ ઠાઠ થયા. આમ પૂર્વાર્ધના દરેક (૧,૨,૩,૪,૫,૬) સ્વર સમૂહમાંથી છ થાટ ઉત્પન્ન થાય એટલે કે કુલ ૬×૬=૩૬ ઠાઠ થયા. જો આ છત્રીસ ઠાઠમાં શુદ્ધ મધ્યમની જગ્યાએ તીવ્ર મધ્યમ મૂકીએ તેા બીજા છત્રીસ ઠાઠ થાય આમ કુલ ૩૬+૩૬=૭૨ ઠાઠ થાય.

હવે પં. વ્યંકટમખીની ઉપરેાક્ત પદ્ધતિ અનુસાર તેા પહેલેા ઠાટ 'સાગ્રગમપન્રિનિસાં' થયેા, આ મેળમાં રે ધ છે જ નહિ તેથી તે ઠાઠ ન કહેવાય કારણ, ઠાટ સંપૂર્ણ હેાવેા જોઇએ, એમ પહેલી નજરે જણાય છે, પરંતુ દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિનેા શુદ્ધ સપ્તક, આપણી ઉત્તર

હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના શુદ્ધ સપ્તકથી જુદો છે તે આપણે જોઈ ગયા, તે મુજબ ઉપરોક્ત 'સાગગમપનિનિસાં' દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં સંપૂર્ણ છે. નીચે ઉ. હિ સં. પદ્ધતિના સ્વરોની બરાબર દ. હિ. સં. પદ્ધતિના સ્વરો બતાવ્યા છે.

સાગગમ = સા, પટ્શ્રુતિ રે, અંતર ગ, મ.

પનિનિસાં = પ, પટ્શ્રુતિ ધ, કાકલી નિ, સાં.

તેવી જ રીતે બે નંબરના પૂર્વ મેલાર્ધનો સ્વર સમૂહ જો ઉત્તર મેલાર્ધના આઠ નંબરના સ્વર સમૂહને જોડવામાં આવે તો 'સારેરેમપધધસાં' એ ઠાઠ થયો, તેમાં પણ ગ નિ એ બે સ્વરો છે જ નહિ. આગ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં આપણે પં. વ્યંકટમખીના બે ઠાઠ કાઢી નાખવાની ફરજ પડશે. બે ઠાઠ (સાગગમપનિનિસાં અને સારેરેમપધધસાં) કાઢી નાખવાથી, પં. વ્યંકટમખીની રીત મુજબ બાકી રહેલા ચાર પૂર્વ મેલાર્ધ અને ચાર ઉત્તર મેલાર્ધમાંથી હવે ૪ × ૪ = ૧૬ થાટ બનશે, તેમાં જો શુદ્ધ મધ્યમની જગ્યાએ તીવ્ર મધ્યમ મૂકીએ તો બીજા ૧૬ થાટ બને, એટલે કે કુલ ૧૬ + ૧૬ = ૩૨ ઠાઠ બને. (આમ દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પધ્ધતિમાં ૭૨ થાટ છે જ્યારે ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પધ્ધતિમાં ૩૨ થાટ છે.)

હવે એક થાટમાથી પં. વ્યંકટમખીની રીત મુજબ ૪૮૪ રાગ કેવી રીતે બને છે તે જોઈએ

રાગની મુખ્ય ત્રણ જાતિઓ છે પરંતુ પેટા જાતિઓ સાથે રાગની નવ જાતિઓ છે (પૃષ્ઠ ૨૭) હવે આપણે બિલાવલ થાટ લઈએ તો તેમાથી ફક્ત એકજ રાગ સપૂર્ણ જાતિનો થશે આજ બિલાવલ 'સારેગમપધનિ' માથી ષાડવ જાતિના કેટલા **આરોહ યા અવરોહ** બને છે? 'સા' તો પ્રત્યેક રાગમા રહેશે જ, તેથી બાકીના રેગમપધનિ આ છ સ્વરોમાથી જ આપણે ષાડવ જાતિના રાગ જોવાના છે. સૌ પ્રથમ રે વર્જ્ય કરીએ તો સાગમપધનિ એક ષાડવ આરોહ થયો, પછી ગ વર્જ્ય કરીએ એટલે સારેમપધનિ એ બીજો ષાડવ આરોહ થયો આમ અનુક્રમે બાકીના મ,પ,ધ,નિ સ્વરો વર્જ્ય કરીએ તો કુલ છ ષાડવ આરોહ બનશે ફરી બિલાવલ થાટમાથી ઓડવ આરોહ યા અવરોહ કેટલા થશે? સૌ પ્રથમ છ સ્વરો 'રેગમપધનિ' માથી રે ગ વર્જ્ય કરીએ એટલે એક ઓડવ આરોહ થયો, રે મ વર્જ્ય કરીએ તો બીજો ઓડવ આરોહ થયો, ફરીથી રે સાથે પ, એટલે કે રે પ વર્જ્ય કરીએ તો ત્રીજો ઓડવ આરોહ થયો આમ અનુક્રમે રે સાથે બાકીના સ્વરો વર્જીત કરીએ તો કુલ પાચ ઓડવ આરોહ થાય એવી જ રીતે ગ સાથે દરેક વખતે અનુક્રમે મ,પ,ધ, ને વર્જીત કરીએ તો ફરી કુલ ચાર ઓડવ, આરોહ બને. મ સાથે પ,ધ,નિ વર્જીત કરીએ તો ત્રણ અને પ સાથે ધ, નિ વર્જ્ય કરીએ તો બે ઓડવ આરોહ બને. છેલ્લે ધ સાથે નિ વર્જીત કરીએ તો એક ઓડવ આરોહ બને.

આમ ફક્ત એક જ થાટ બિલાવલમાંથી કુલ ૫+૪+૩+૨+૧ = ૧૫ ઓડવ આરોહ યા અવરોહ બને.

ટૂંકમાં બિલાવલ થાટમાંથી ૧ સંપૂર્ણ, ૬ ષાડવ અને ૧૫ ઓડવ આરોહ યા અવરોહ બની શકે.

હવે સંપૂર્ણ જાતિનો તો એકજ રાગ થશે પરંતુ સંપૂર્ણ ષાડવ જાતિના કુલ ૧×૬=૬ રાગ બનશે, જ્યારે સંપૂર્ણ ઓડવ જાતિના કુલ ૧ × ૧૫ =૧૫ રાગ બનશે. એટલે કુલ ૧+૬+૧૫ = ૨૨ રાગ થયા.

તેવી જ રીતે ષાડવ-સંપૂર્ણ જાતિના ૬ × ૧ = ૬ રાગ, ષાડવ-ઓડવ જાતિના ૬ × ૧૫ = ૯૦ રાગ અને ષાડવ-ષાડવ જાતિના ૬ × ૬ = ૩૬ રાગ બનશે એટલે કુલ ૬ + ૯૦ + ૩૬ = ૧૩૨ રાગ થયા.

તેવી જ રીતે ઓડવ-સંપૂર્ણ જાતિના ૧૫ × ૧ = ૧૫, ઓડવ-ષાડવ જાતિના ૧૫ × ૬ = ૯૦ અને ઓડવ-ઓડવ જાતિના ૧૫ × ૧૫ = ૨૨૫ રાગ બને. એટલે કુલ ૧૫ + ૯૦ + ૨૨૫ = ૩૩૦ રાગ થયા.

આમ સરવાળે એક જ થાટમાંથી કુલ ૨૨ + ૧૩૨ + ૩૩૦ = ૪૮૪ રાગ બન્યા. આજ બાબત નીચે વધુ સ્પષ્ટ દર્શાવી છે.

એક થાટમાંથી

જાતિ					રાગ
સંપૂર્ણ	....	....	....	....	૧
સંપૂર્ણ-ષાડવ	....	....	....	....	૬

સંપૂર્ણ–ઔડવ	....	૧૫
ષાડવ–સંપૂર્ણ	....	૬
ષાડવ–ઔડવ	....	૯૦
ષાડવ–ષાડવ	....	૩૬
ઔડવ–સંપૂર્ણ	....	૧૫
ઔડવ–ષાડવ	....	૯૦
ઔડવ–ઔડવ	....	૨૨૫
		૪૮૪

એક થાટમાંથી આ રીતે ૪૮૪ રાગ થયા તો ૭૨ થાટમાંથી ૪૮૪ × ૭૨ = ૩૪૮૪૮ રાગ ઉત્પન્ન થાય. હવે એક જ રાગમાં જો વાદી સંવાદી બદલવામાં આવે તો બીજા કેટલાય રાગ ઉત્પન્ન થાય જોકે રાગની જાતિ તો એજ રહે જે મૂળ રાગની હોય (દા. ત. ભૂપાલી અને શુદ્ધ કલ્યાણ, દેશકાર વગેરે). આ પ્રમાણે જો ૩૪૮૪૮ રાગમાં પ્રત્યેક રાગના વાદી-સંવાદી ફેરવવામાં આવે તો તો લાખો રાગ ઉત્પન્ન થાય, પરંતુ એટલી ઉતાવળ કરવાની જરૂર નથી આપણે એ યાદ રાખવું જોઈએ કે રાગ હંમેશાં રંજક, મનને આનંદ આપે તેવો, હોવો જોઈએ. આ નિયમને લીધે જ પ્રચારમાં તો ૧૫૦ – ૨૦૦ રાગ જ છે.

દરેક ઠાઠને કોઇ ચોક્કસ પ્રસિદ્ધ રાગનું નામ આપવામાં આવે છે તેથી તે રાગ આશ્રય રાગને નામે ઓળખાય છે. ટૂંકમાં ઠાઠ-વાચક રાગ, અથવા જે રાગથી ઠાઠ ઓળખાય તે રાગ આશ્રય રાગ. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં આવા દશ ઠાઠ છે. શુદ્ધ સ્વરવાળા મેળમાંથી જે રાગ ઉત્પન્ન

થયો તેને બિલાવલ રાગ કહેવાય છે, અને તે એક પ્રસિદ્ધ રાગ છે, જેથી શુદ્ધ સ્વરોના મેળને આ જ રાગના નામથી એટલે કે બિલાવલ ઠાઠ એ નામે જ ઓળખવામાં આવે છે. આ જ રીતે ખમાજ, કાફી, ભૈરવ, ભૈરવી, યમન, તોડી, પૂર્વી, મારવા અને આસાવરી આ પ્રસિદ્ધ રાગો પરથી જ તે નામના ઠાઠ યા મેળ ઓળખાય છે. આ જાણ્યા પછી આશ્રય રાગની ઓળખ ઘણી સહેલી થઈ પડશે.

આપણે જાણીએ છીએ કે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિમાં રાગને માટે ચોક્કસ સમય હોય છે. જે રાગ બપોરના બારથી રાતના બાર સુધી ગવાય–વગાડાય તે પૂર્વરાગ કહેવાય અને જે રાગ રાતના બારથી બપોરના બાર સુધી ગવાય–વગાડાય તેને ઉત્તર રાગ કહેવાય છે. હવે પૂર્વરાગ તેમજ ઉત્તર રાગ માટે વાદી સ્વરની વિશેષતા ચોક્કસ ધ્યાનમાં લેવી જોઇએ દા. ત. પૂર્વાંગમાં જે રાગનો વાદી સ્વર હોય તે પૂર્વરાગ અને ઉત્તરાંગમાં જે રાગનો વાદી સ્વર હોય તે ઉત્તરરાગ. અહી પૂર્વાંગનું ક્ષેત્ર આપણે સા થી પ સુધી અને ઉત્તરાંગનું ક્ષેત્ર મ થી સાં સુધી ગણવું એવો શાસ્ત્રકારોનો નિયમ છે. તે મુજબ કોઇ રાગના વાદી સા મ અગર પ એવા સ્વરો પૈકી એક હોય તો તે રાગ પૂર્વરાગ તેમજ ઉત્તરરાગ એમ બંને વિભાગમાં ગણી શકાય.

સંગીત પદ્ધતિમાં રાગના ત્રણ મુખ્ય વર્ગ પાડવામાં આવ્યા છે. (૧) શુદ્ધ રે, ધ સ્વરવાળા રાગ (૨) કેામળ રે, ધ સ્વરવાળા રાગ (૩) કેામળ ગ, નિ સ્વરવાળા રાગ. આ વિભાગેાના રાગેા સંધિ-પ્રકાશ રાગ ગણાય. કેામળ રે અને શુદ્ધ ગ, નિ એ **સંધિ-પ્રકાશના** ચિન્હેા મનાય છે. એજ રીતે કેામળ ગ સાથે રે ધ (શુદ્ધ યા કેામળ) હેાય તેા તેને પણ સધિ પ્રકાશ વર્ગમા ગણી શકાય. હવે આમાથી સમયની દૃષ્ટિએ રાગનુ વર્ગીકરણ કરીએ. જે રાગમાં રે ગ ધ શુદ્ધ હેાય તે સધિપ્રકાશ રાગના વર્ગમાં ગણાય આની મર્યાદા સવારની મનાય છે. ત્યારબાદ કેામળ ગ નિ વાળા રાગ બપેારના કહેવાય કેટલાક શાસ્ત્રકારેાની માન્યતાનુસાર ચારથી સાત વાગ્યા સુધીમાં (સવાર અથવા સાજના) મારવા, ભૈરવ અને પૂર્વી ઠાઠના રાગેા સાયગેય, એટલે કે સંધિપ્રકાશ રાગેા ગણાય છે. રાત્રિગેય યા પ્રાતગેય રાગેા નીચેના ઠાઠમાંથી ઉત્પન્ન થતા ગણાય છે-બિલાવલ, યમન, ખમાજ, કાફી, આસાવરી, ભૈરવી અને તેાડી.

હાલના સંગીતજ્ઞેાએ રાગને પ્રહરનું નિયમન કર્યું હેાવાથી કયેા રાગ કયા પ્રહરમા ગવાય છે, તે જ વિદ્યાર્થીએાએ લક્ષમાં રાખવું. પ્રહર એટલે કે ત્રણ કલાકનેા સમય. આવા પ્રહરેા કુલ આઠ છે. દિવસના ચાર અને રાત્રિના ચાર. દિવસની શરૂઆત સવારના છ થી સાંજના છ સુધી અને રાત્રિની શરૂઆત સાજના છ થી સવારના સાત સુધી ગણાય છે. નીચે જણાવેલા દિવસના પ્રહર અને રાત્રિના પ્રહરના બે કેાઠાએા પરથી આ બાબત વધુ સ્પષ્ટ થશે.

દિવસના પ્રહર

પ્રહર	થાટ	રાગનાં ઉદાહરણ
પહેલો (૭ થી નવ)	ભૈરવ, ભૈરવી અને પૂર્વી થાટના રાગો	ભૈરવ, બિભાસ, રામકલી, ગુણકલી જોગીઆ, ભૈરવી, દેવગિરી, ગોપિકા–બસંત, લલિત વગેરે.
બીજો (નવ થી બાર)	આસાવરી, તોડી અને બિલાવલ થાટના રાગો	આસાવરી, દેવગંધાર દેશી, તોડી, બિલાસખાંની તોડી, ગુર્જરી, બિલાવલ, દેશકાર વગેરે.
ત્રીજો (બાર થી ત્રણ)	કાફી અને ખમાજ થાટના રાગો	કાફી, ભીમપલાસી, પટદીપ, સુહા-સુઘરાઈ, ખમાજ, માઢ, તિલંગ વગેરે
ચોથો (ત્રણ થી ૭)	તોડી, મારવા અને પૂર્વી થાટનો રાગો	મુલતાની, મધુવન્તી, મારવા, પૂરિયા, પૂરિયા–ધનાશ્રી, શ્રી વગેરે.

રાત્રીના પ્રહર

પ્રહર	થાટ	રાગનાં ઉદાહરણ
પહેલો (છ થી નવ)	કલ્યાણ અને પૂર્વી થાટના રાગો	કલ્યાણ, શુદ્ધ કલ્યાણ, ભૂપાલી, બિહાગ, પૂર્વી, ત્રિવેણી, ટંકશ્રી વગેરે.
બીજો (નવ થી બાર)	કાફી, બિલાવલ અને આશાવરી થાટના રાગો	કાફી, જયજયવંતી, બહાર, નીલાંબરી, બાગેશ્રી, ગારા, દુર્ગા, ગોરખ કલ્યાણ, કેદાર, કામોદ, દરબારી–કાનડા અડાણા–કાનડા, નાયકી–કાનડા વગેરે.
ત્રીજો (બાર થી ત્રણ)	પૂર્વી, મરવા, ભૈરવી અને આસાવરી થાટના રાગો	વસંત, પરજ, સોહિણી, અડાણા, માલકૌંસ, ચંદ્રકૌંસ વગેરે.
ચોથો (ત્રણ થી છ)	ભૈરવી, મારવા અને ભૈરવ થાટના રાગો	કાલીંગડા, ભૈરવ–બહાર, સુઘરાઈ, હિંડોલ, ભૈરવી વગેરે.

હરકોઈ રાગ મુખ્ય ચાર પ્રકારો પર આધાર રાખે છે. (૧) શુદ્ધ રાગ, (૨) છાયાલગ રાગ (૩) સંકીર્ણ રાગ (૪) સમપ્રકૃતિ રાગ.

જે રાગના સ્વરૂપમાં (છાયામાં) બીજા કોઈપણ રાગનો ભાસ ન થાય, રાગ પોતાના સ્વતંત્ર સ્વરૂપની અનોખી ભાત પાડે તે રાગ શુદ્ધ રાગ પ્રકારમાં ગણાવી શકાય. દા. ત. માલકૌંસ, ભૈરવ, યમન વગેરે. આ રાગોને ઊંધાસીધા આલાપમાં લઈએ તો પણ તેને બીજા રાગો સાથે જરાય સ્પર્શ થવાનો ડર નથી.

જે રાગમાં બીજા કોઈપણ એક રાગનો સ્પર્શ થતો હોય અથવા જે રાગ ગાવા-વગાડવાથી બીજા કોઈપણ એક રાગનો ભાસ થતો હોય તેને છાયાલગ રાગ પ્રકારમાં ગણાવી શકાય દા. ત. ધાની રાગ જેમાં ભીમપલાસ રાગનો ભાસ અને છાયા લાગેલી દેખાય છે. તિલક કામોદ રાગ આમાં દેશ રાગની છાયા દેખાય છે. કેદાર રાગ જેમાં કામોદ રાગનું સાધારણ સ્વરૂપ દેખાય છે.

શુદ્ધરાગ અને છાયાલગ રાગના વર્ગોમાં જે રાગનો સમાવેશ ન થઇ શકતો હોય, જેમાં બેથી વધારે રાગનું મિશ્રણ થતું હોય, તેને સંકીર્ણ રાગ પ્રકારમાં ગણવામાં આવે છે. દા. ત. હમીર રાગ. આ રાગના 'ગમપ ગમરેસા' સ્વર સમૂહમાં કામોદ રાગ, છાયાનટ રાગ, ગૌડ સારંગ, બિલાવલ, ગૌડ મલ્હાર તેમજ ફરીથી 'મપધનિસાં' (હમીર) આ સ્વર સમૂહમાં કેદાર, યમન, સ્યામ-કલ્યાણ વગેરે રાગોનાં

સ્વરૂપ જણાય છે. બીજો દાખલો લઈએ. ભીમપલાસ રાગના 'પનિપનિસાં' સ્વર સમૂહમાં ધાની, મધુમાદ–સારંગ, નાયકી-કાનડા વગેરે રાગનાં સ્વરૂપ જણાય છે ફરીથી ગમપગમગરેસા (ભીમપલાસ) આ સ્વર સમૂહમાં પટદીપ, ધનાશ્રી વગેરે રાગનાં સ્વરૂપ દેખાઈ આવે છે.

કોઈ પણ એક રાગના સ્વર નિયમનો નજીવો યા સહજ ફેર કરવાથી રાગના સ્વરૂપ પર ભિન્ન ભિન્ન ભાસ થતા હોય અર્થાત્ રાગનો વાદી સ્વર બદલવાથી બીજો રાગ થતો હોય તો તે બંને **સમપ્રકૃતિ** રાગ કહેવાય. દા. ત. ભૂપાલી અને દેશકાર આ બંને રાગના સ્વરો 'સારેગપધસાં' છે છતાંય તેના ચલનમાં (આલાપ કરવાની રીતમાં) જુદા-પણું છે, અને બંનેના વાદી સંવાદી સ્વરો ભિન્ન છે. વાદી સ્વર બદલવાથી સ્વરનું અલ્પપ્રમાણ, સ્વરનું બહુત્વ તેમજ સ્વરની આંદોલન ક્રિયા વગેરેમાં પણ ફરક પડે જ છે. તમારા અભ્યાસ માટે આવા રાગોનાં કેટલાંક નામો જાણવાં જરૂરી છે. વસંત અને પરજ, પૂરિયા અને મારવા, અડાણા અને દરબારી, મેઘમલ્હાર અને મધુમાદ–સારંગ, ભૈરવ અને કાલીંગડો, દુર્ગા અને જલધર, બિભાસ અને રેવા, ભીમપલાસી અને ધનાશ્રી, સુહા અને નાયકી. આ ઉપરથી તમને ખ્યાલ આવશે કે સમપ્રકૃતિ રાગ કોને અને કેવી રીતે કહેવાય.

હવે **વિલંબિત ખ્યાલ** અને **દ્રુત ખ્યાલ** વિષે વિચારીએ. ખયાલ અથવા ખ્યાલ એ શબ્દ ફારસી ભાષાનો છે અને તેનો અર્થ 'કલ્પના' અથવા 'વિચાર' થાય છે.

અગાઉના સમયમાં ધ્રુવપદ ગાયનનું અનોખું સ્થાન (ઊંચુ સ્થાન) હતું જેમ જેમ સમય બદલાતો ગયો તેમ તેમ બીજા નવા પ્રબંધોની રચના થતી ગઇ. જાણવા મળે છે કે વિલંબિત ખ્યાલ (બડા ખ્યાલ) ની શોધ ઇ. સ. ૧૫ મી સદીમાં જૈનપુરના બાદશાહ સુલતાન હુસૈન શર્કીએ કરી હતી. ત્યાર બાદ તેનો ઉત્તરોત્તર પ્રચાર ઇ. સ. ૧૭ મી સદીમાં મોગલ સમયના અંતિમ બાદશાહ મહંમદશાહના સમયમાં સદારંગ અને અદારંગ નામના બે ભાઇઓ, જેઓ તેમના (મહંમદશાહના) દરબારમાં રાજગાયક હતા, તેમણે હજારો ખ્યાલ અનેક રાગોમાં બનાવ્યા જે હાલના સમયમાં પણ આપણે સાંભળીએ છીએ. ખ્યાલ ગાયકીની લય વિલંબિત હોય છે. ખ્યાલના ગીતની ચીજમાં સ્થાઈ અને અંતરા એમ બે વિભાગ હોય છે. ગીતની પ્રકૃતિ ગંભીર હોય છે, પરંતુ ધ્રુવપદ કે ધમાર જેટલી ગંભીર હોતી નથી. ખ્યાલને આકર્ષક બનાવવા માટે તેમાં ખટકા, મુરકી, કણ, મીંડ, આંદોલન, તાન, પલટા, બોલતાન વગેરેનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. આ ગાયનમાં ખાસ કરીને કૃષ્ણલીલાનાં વર્ણનો ઋતુવર્ણન, સૃષ્ટિ સૌંદર્ય અને શૃંગારનાં વર્ણન હોય છે. મુખ્યત્વે શૃંગાર, કરૂણ, શાંત અને આછો ગંભીર રસ સ્પષ્ટ દેખાય છે. આ ગીત પ્રબંધમાં મોટે ભાગે વિલંબિત એકતાલ, ઝુમરા, તીલવાડા, આડા ચૌતાલ અને ધીમા ત્રિતાલનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. પહેલાંના સમયમાં જેમ ધ્રુપદ ગાયકી પ્રચલિત હતી તેવી જ રીતે આધુનિક સમયમાં ખ્યાલ ગાયકી પ્રચારમાં છે.

દ્રુત ખ્યાલ (છોટા ખ્યાલ) ને પહેલાંના સમયમાં 'કવ્વાલી ખ્યાલ' એ નામે પણ ઓળખતા હતા. આ ગીત પ્રબંધની ઉત્પત્તિ ઈ. સ. ૧૪ મી સદીમાં અમીર ખુશરૂ દ્વારા થઈ હતી એમ માનવામાં આવે છે. 'છોટા ખ્યાલ' મધ્ય લયમાં હોય છે અને તેમાં પણ સ્થાઈ અને અંતરા એમ બે વિભાગ છે. આ ગીતોમાં મુખ્યત્વે શૃંગાર અને કરૂણ રસ હોય છે ગાવાની રીત વિલંબિત ખ્યાલ જેવી જ હોય છે પરંતુ મધ્ય લયને કારણે સહજ ફેર હોય છે. એકતાલ, ત્રિતાલ, ઝપતાલ, રૂપક, વસંતતાલ, રૂદ્રતાલ, વગેરે તાલમાં આ પ્રબંધ ગવાય છે. આવા ખ્યાલો સદારંગ, અદારંગ, ચતરંગ, મનરંગ વગેરે કવિઓના રચેલા છે, જેનો આજે પણ આપણે લ્હાવો લઈએ છીએ. ખ્યાલ ગાનાર પ્રખ્યાત કલાકારો–યશવંતરાય પુરોહિત, પંડીત ઓમકારનાથ ગૌરીશંકર ઠાકુર, ગંગાપ્રસાદ પાઠક, ઉસ્તાદ અમીરખાં, ગંગુબાઈ હંગલ, ખસીરાજ રાજગુરૂ, ભીમસેન જોષી, રજનીકાન્ત દેસાઈ, ચંદ્રશેખર પંડયા, અને પ્રો રામચંદ્ર એચ. બ્રહ્મભટ્ટ વગેરે.

ધ્રુપદ એ ભારતનો એક જોરદાર પ્રાચીન ગીતપ્રકાર છે. એની ઉત્પત્તિ વિષે વિદ્વાનોમાં મત ભેદ છે ઘણાનું માનવું છે કે, તેની ઉત્પત્તિ ૧૫ મી સદીમાં થઈ. અકબરના સમયમાં તાનસેન, બૈજુ બાવરા, ગોપાલ નાયક, ચિંતામણી મિશ્ર વગેરે ઉચ્ચ ગાયકો સામાન્યત ધ્રુપદ ગાયકી જ ગાતા. મોટે ભાગે હિન્દુ, ઉર્દુ અને વ્રજ ભાષામાં ધ્રુપદનો પ્રચાર થએલો છે. આ ગાયકી ગંભીરતા રસપ્રધાન છે જેમાં

વીર, શાંત અને શૃંગાર રસ મુખ્યત્વે હોય છે. ધ્રુપદની કાવ્ય રચના સુંદર હોય છે. જેને સ્થાઇ, અંતરા, સંચારી (અંતરા પછીનો વિભાગ) અને આભોગ (સંચારી પછીનો વિભાગ) હોય છે. આ ચારેય અથવા તેમાંના પહેલા બે (સ્થાઈ-અંતરા) વિભાગો પણ ધ્રૃપદમાં હોય છે. ચૌતાલ, તેવરા, ઝંપા, સુલ્ફા, રૂદ્ર, બ્રહ્મ વગેરે તાલમાં ધ્રૃપદ હોય છે. ધ્રૃપદિયા ગાયક ગાતાં પહેલાં નોમ્-તોમ્નો આલાપ કરે છે એ તો આપણે આગળ શીખી ગયા. આ ગાયકીની ખાસિયત એ છે કે ગમક અને બોલતાનનો પ્રયોગ આમાં મુખ્યત્વે હોય છે જ્યારે મીંડનો પ્રયોગ કવચિત્ જ થાય છે. તાન અને આલાપનો પ્રયોગ થતો જ નથી. લયકારીનું જ્ઞાન હોવું એ આ ગાયકીનું આકર્ષણ છે, કારણ કે તેમાં ઠાય (સાધારણ લય) દુગુણ, તીગુણ, ચૌગુણ, અઠગુણ, આડ, સમ, વિસંમ, અતીત અનાગત વગેરે લયના પ્રકાર શ્રોતાઓને બતાવવાના હોય છે. ધ્રૃપદિયા ગાયકોને પ્રાચીન સમયમાં કલાવંત કહેવાતા તેમની વાણી અનુસાર તેમના પણ ખંડાર, નોહાર, ડાગુર અને ગોબરહાર એવા ચાર વર્ગો પાડેલા હતા. વિદ્વાનો માને છે કે પ્રાચીનકાળમાં શુધ્ધા, ભિન્ના, વેસરા, ગોડી, સાધારણી વગેરે જે ગાવાંની ભિન્ન ભિન્ન રીતો હતી તેમાંથી ઉપરોક્ત વાણીનો ઉદ્ભવ થયો હોવો જોઇએ. હાલના ધ્રૃપદિયા પ્રખ્યાત કલાકરો-રહેમુદ્દીન દાગર, ભરત વ્યાસ, ઇમામુદ્દીન દાગર, હરિશંકર મિશ્ર, બડેરામદાસજી, ગોપાલદાસજી વગેરે.

ધમાર તાલમાં, હોળીનાં વર્ણનોવાળાં જે કાવ્યો

ધ્રુપદની જેમ ગવાય તેને 'ધમાર' પ્રકારની ગાયકી કહેવાય. (ધમાર તાલની માત્રા ૧૪ હોય છે) હોળીનાં વર્ણનોમાં મોટે ભાગે કૃષ્ણલીલાના પ્રસંગો જ હોય છે. આ ગાયકીમાં પણ ધ્રુપદની જેમજ દુગુણ, તીગુણ વગેરેની લયકારી બતાવવાની હોય છે. કદીક બોલતાન પણ લેવાય છે. મુખ્યત્વે વ્રજ અને હિંદી ભાષામાં ધમારનાં કાવ્યો હોય છે, જે ધ્રુપદ જેટલાં ગંભીર નથી હોતાં. સ્થાઇ અને અંતરા વગેરે વિભાગો ધ્રુપદની જેમજ હોય છે.

ટપ્પા નામનો ગીતપ્રકાર, મોગલ બાદશાહ મહમદશાહ (૧૭ મી સદી) ના સમયમાં ગુલામનબી શોરી નામના પંજાબી મુસ્લીમ કલાકારે, શોધ્યો એમ મનાય છે હાલ પણ પંજાબમાં તેનો વધુ પ્રચાર છે. ટપ્પા શૃંગાર રસ પ્રધાન, કંઇક ઉતરતી કક્ષાની ગાયકી મનાય છે. તેનાં કાવ્યો મુખત્વે પંજાબી ભાષામાં હોય છે. તે દરેક રાગમાં ગવાતા નથી. સામાન્ય રીતે કાફી, ઝંઝોટી, પીલુ, બરવા, ભૈરવી, ખમાજ એવા રાગોમાં ગવાય છે. ટપ્પાની ગાયકી ધ્રુપદ અને ખ્યાલ ગાયકીથી તદ્દન નિરાળી છે.

'વેસરા' નામની ગાવાની રીતમાંથી આ પ્રકાર ઉતરી આવેલ છે એમ ઘણા વિદ્વાનો માને છે. આ ગાયકીમાં નાના નાના લચકદાર ટૂકડા અને ગમકયુક્ત જલદ તાનોનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. તેના કાવ્યના શબ્દો થોડા હોય છે. ટપ્પાની ગતિ-પ્રકૃતિ ચંચળ મનાય છે મુખ્યત્વે અધ્ધા તાલમાં ટપ્પા ગવાય છે. પહેલાંના સમયમાં ટપ્પાનાં ઘરાણાં

પણ પ્રસિધ્ધ હતાં. ટપ્પા ગાવા માટે ગળાની પુષ્કળ મહેનત કરવી પડે છે અને તેથી ધ્રુપદિયા અથવા ખ્યાલ ગાયકો માટે આ ગાયકી ઘણી જ અઘરી પડતી, તેમ છતાં આજે તો એક જ ગાયક પદ, ખ્યાલ અને ટપ્પા પણ સહેલાઈથી ગાઈ શકે છે. હાલના ટપ્પાના પ્રખ્યાત કલાકારો—પં. કૃષ્ણરાવ, ફરહદજહાન બીબ્બેા, સિદ્ધેશ્વરી દેવી, ગીરજાદેવી, નિર્મળાદેવી, રસુલનબાઈ વગેરે.

શૃંગાર રસપ્રધાન **ઠુમરી** નામના ગીતપ્રકારનો ઉદ્ભવ બનારસ બાજુ થયો હોય એમ મનાય છે, આ ગાયકીમાં કાવ્ય રચના સંક્ષિપ્ત હોય છે. મુખ્યત્વે ૧૪ માત્રા દીપચંદી (ચાચર) અથવા આઠ માત્રા (ગપેકી ઠ્રુમ) એ તેના તાલ છે. ઠુમરીની ગતિ ટપ્પા જેટલી ચપળ હોતી નથી. જે રાગોમાં ટપ્પા ગવાય છે તે જ રાગોમાં ઠુમરી ગવાય છે. તેથી સમજી શકાય છે કે ઠુમરી, ટપ્પાની જેમ જ ગાયકીનો લલિત પ્રકાર છે. તેમ છતાંય ઠુમરી ઘણી જ લોકપ્રિય છે. રાગની શુદ્ધતા પર આ ગાયકીમાં ધ્યાન અપાતું નથી. જેમણને તેમ બારીક, મધુર સુરીલા અને હલકા અવાજે, જાણી જોઈને એક રાગમાં બીજા રાગોનું મિશ્રણ કરી ઠુમરી ગાયક, શ્રોતાઓને પોતાના મનોભાવ દર્શાવે છે ઠુમરી ગાયન ઘૃણા ઉપજાવે તેવું છે જ નહિ. ઠુમરી ઉત્તમ રીતે ગાવી એ સહેલું નથી જ. કેટલાક ઠુમરી ગાયકો કેરવા તાલની ચલતીમાં ગાઈને ઠુમરી પૂર્ણ કરે છે. બનારસ, લખનવ તેમજ પંજાબની ઠુમરીઓ ઘણી જ વખણાય છે. હાલના ઠુમરીના પ્રખ્યાત

કલાકારો—ભીમસેન જોષી, અમીરખાન રાજગુરૂ, સિદ્ધેશ્વરી દેવી, બડે ગુલામઅલી, રોશનઅલી, પ્રા. રામચંદ્ર બ્રહ્મભટ્ટ, રતીલાલ ભાવસાર, કિશોરી આમુનકર, ફિરોઝ દસ્તુર વગેરે.

હોળીનાં એટલે કે રાધાકૃષ્ણ, કૃષ્ણ-ગોપીઓનાં ફાગનાં ગીતો ધમાર તાલમાં ગવાય તો તે 'ધમાર ગાયકી'માં ગણાય, પણ જો તે ગીતોને દીપચંદી, ત્રિતાલ વગેરે તાલોમાં ગવાય તો તે **હોરી ગીત** પ્રકારમાં આવે છે. હોરીમાં તાન, આલાપ, પલ્ટા, મુરકી, ખટકા વગેરેનો પ્રયોગ ખ્યાલ ગાયકી જેમજ થાય છે. હોરી ગીતોમાં પણ સ્થાઈ-અંતરા વગેરે વિભાગ હોય છે. કાવ્ય ઉચ્ચ કોટિનું હોવું જ જોઈએ એવો કોઈ નિયમ નથી. હોરી ગાનાર હાલના કલાકારો—હીરાબાઈ બરોડેકર, કેસરબાઈ કેળકર, હરિશંકર મિશ્ર, યશવંતરાય પુરોહિત, સુશીલાબાઈ ટેમ્બે વગેરે.

ચતરંગ—એ પ્રાચીન ગીત પ્રકાર નથી. તેને ખ્યાલની જેમજ ગવાય છે. જેમાં ચાર અંગ છે તે ચતરંગ. ચાર અંગ આ પ્રમાણે છે—ખ્યાલ, તરાના, સરગમ અને ઠેકો (ત્રિવટ). ચતરંગના પહેલા ભાગમાં કાવ્યના શબ્દો હોય છે. બીજા ભાગમાં તરાનાના શબ્દો (ત, દ, રી, તુમ્, દુમ વગેરે), ત્રીજા ભાગમાં જે રાગનો ચતરંગ હોય તે રાગનું લક્ષણગીત અથવા સરગમ અને અંતિમ ભાગમાં મૃદંગના ઠેકા અથવા કોઈ નાની પરન હોય છે

તરાના—એ એક આધુનિક ગીત પ્રકાર છે જેના શોધક અમીર ખુશરૂ છે. તરાનામાં ગીતના (કાવ્યના)

શબ્દોની જ્યાએ ના, તા, દાની, રે, ઓદાની, તાનોમ, યલ્લી, યલૂમ, તદરેદાની, તનનન દ્રુમ્ વગેરે અર્થહીન કોમળ શબ્દો વપરાય છે. કોઈ ગાયક ગાયકીમાં વચ્ચે એકાદ બે ઊર્દૂના શેર પણ બોલે છે આ ગાયકીમાં પણ સ્થાઈ–અંતરા એવા વિભાગો હોય છે. લય અને રાગદારીનું પ્રાધાન્ય આ ગાયકીનું મુખ્ય આકર્ષણ છે. ખ્યાલ ગાયક ખ્યાલના અંત પછી તરાનાનો ઉપયોગ ઘણીવાર કરે છે જે મનોરંજક હોય છે. તરાનાની લય આમ તો દ્રુત ગણાય છે તેમ છતાંય કેટલાક તરાના વિલંબિત લયમાં પણ સાંભળવા મળે છે. તરાના ત્રિતાલ, ઝપતાલ, દ્રુત એકતાલમાં ગવાય છે. તાનરસખાં, બહાદુર હુસૈનખાં અને નથ્થુખાંના તરાના પ્રસિદ્ધ મનાય છે. હાલના કલાકારો—વિનાયકરાવ પટવર્ધન, નિસાર-હુસેનખાં, સરસ્વતી રાને, તુલસીદાસ શર્મા, રાવજીભાઈ પટેલ, ખાદીમ હુસેન, શીવકુમાર શુકલ અને ગંગુબાઈ હંગલ.

ગઝલ—એ ફારસી શબ્દ મનાય છે. રાગના નિયમો આ ગીપ્રકારમાં પળાતા નથી. શૃંગાર રસપ્રધાન તેના કાવ્યમાં મોટે ભાગે આશક–માશુકને લગતી બાબતો હોય છે. ઘણી-વાર સૂફીવાદી કવિઓ પ્રભુને માશુક માની સંબોધન કરે છે. કાવ્યના શબ્દોથી કવિના મૌલિક વિચારો તેમજ કવિત્વ શક્તિનું પ્રદર્શન થતું હોવાથી ગઝલ ઘણી જ લોકપ્રિય છે. લલિત પ્રકારની આ ગાયકી હોવાથી જે રાગોમાં ઠુમરી, ટપ્પા ગવાય છે તે રાગોમાં જ ગઝલો ગવાય છે.

ગઝલમાં પણ સ્થાઈ–અંતરા વગેરે વિભાગો છે

જેના શબ્દોની ગોઠવણુ પ્રાસાનુપ્રાસ જળવાઈ રહે તેવી હોય છે. ગુજરાતી, હિંદી, ઉર્દૂ, ફારસી વગેરે ભાષાઓમાં ગઝલો હોય છે. હાલના કલાકારો—તલતમહેમુદ, મહમદ રફી, સી એચ. આત્મા, જગમોહન, મુકેશ, માસ્ટર વસંત, દોસ્ત મહંમદ, ધમશાદ બેગમ, અખ્તરીબાઈ, અમૃતલાલ નવસારીવાળા, નાનજીભાઈ મિસ્ત્રી, માસ્ટર અશરફખાન અને તેમના પુત્ર સહાદતખાન.

ભજ+ન=ભજન, 'ભજ' એટલે ભજવું અને 'ન' એટલે નારાયણ. નારાયણ (પ્રભુ)ને ભજવું તે ભજન ઇશ્વર સ્તુતિ અથવા ઇશ્વર સંબંધી દરેક પદ જે ભાવપ્રધાન રાગોમાં ગવાય તેને ભજન કહે છે. ભજનમા શક્તિરસ મુખ્યત્વે હોય છે. સામાન્યત: ભીમપલાસી, ભૈરવી, કાફી, દેશ, સારંગ, ખમાજ, પીલુ, માઢ જેવા રાગોમાં ભજનો સાભળવા મળે છે. રાગના નિયમો ભજનમાં પળાતા નથી. ખટકા, ગમક, મુરકી આલાપ, બોલતાન વગેરેને ખાસ સ્થાન ભજનમાં હોતું નથી, તેમ છતાં કેટલાક ગાયકો ખ્યાલ ગાયકી જેમ ભજનની નકલ કરી શ્રોતાઓમાં રંજકતા લાવે છે. ભજનના તાલ દાદરા, ધુમાળી, લાવણી, ખેમટા, દીપચંદી, તેવરા, કેરવા, હીંચ વગેરે હોય છે. ગુજરાતી, મારવાડી અને હીંદી ભાષાઓમા ભજનો હોય છે. હાલના કલાકારો—દુલા કાગ, શંકર મહારાજ, અક્ષરામ ભગત, અલા ભગત, નાનજીભાઈ મિસ્ત્રી, મણીલાલ રાવળ, વિદ્યાનાથ શેઠ, જ્યોતિન્દ્ર રોય. ગીતા રોય. પ્રદીપજી વગેરે.

અષ્ટપદી—આ કાવ્ય પ્રકાર સંસ્કૃતમાં છે. મુખ્યત્વે તેમાં કૃષ્ણલીલાનાં વર્ણનો હોય છે. આ કાવ્ય પ્રકાર 'ગીત ગોવિંદ' નામના ગ્રંથથી જયદેવ કવિ પ્રચારમાં લાવ્યા છે.

પોવડા—આ વીર રસપ્રધાન મહારાષ્ટ્રીય ગીત પ્રકાર છે આલાપ તાન આમાં હોતાં નથી. રાજકીય અને સામાજીક જાગૃતિ માટે મહારાષ્ટ્રમાં આ ગીત પ્રકાર વપરાય છે.

રાસ-ગરબાને ન જાણનાર ભાગ્યે જ કોઈ ગુજરાતી હશે. ગુજરાતના આ લોકપ્રિય ગીત પ્રકારમાં મોટે ભાગે ખેમટા, દાદરા જેવા તાલનો પ્રયોગ થાય છે રાસ-ગરબામાં, કૃષ્ણલીલાનાં વર્ણનો અથવા શૃંગાર રસનાં કાવ્યો યા તો ભજનોની ધૂનોનાં કાવ્યો હોય છે, નૃત્યનો સામાન્ય પ્રકાર કહી શકાય તેવાં નૃત્યમા ગુજરાતીઓ ગાય છે.

લાવણી—આ એક મહારાષ્ટ્રીય ગીત પ્રકાર છે જેનાં ગીતો દ્વિઅર્થી હોય છે. શૃંગાર રસપ્રધાન આ ગીનોમાં કલ્પના ચિત્રો ઘણાં હોય છે.

ગીત—જેમાં પરમાત્માની લીલાઓનાં વર્ણન ન હોય, એટલે કે આજકાલ જે સ્વર રચનાઓ આપણે સાંભળીએ છીએ અને જનતાનો મોટો ભાગ જેમાંથી મનોરંજન મેળવે છે તેને ગીત કહી શકાય મનમોહક ગમેતેવા રાગોનું મિશ્રણ કરીને તેમાં સુંદર કવિતાઓ ગુંથવામાં આવે છે સામાન્યતઃ કેરવા, દાદરા, હિંચ, ખેમટા, દીપચંદી વગેરે તાલમાં ગીતો સાંભળવા મળે છે. ગીત બનાવનાર ગીતકારો તરીકે હાલમાં

શ્રી અવિનાશ વ્યાસ, શ્રી રાજેન્દ્ર શાહ, શ્રી ઈન્દુલાલ ગાંધી તેમજ શ્રી નિરંજન ભગત, પ્રદીપજી, સુમિત્રાનંદન પંત, ડૉ. રામકુમાર વર્મા વગેરે પ્રસિદ્ધ છે. ગીત ગાંનાર કલાકારો તરીકે દીલીપ પટેલ, રસીકલાલ ભોજક, સુધા લાખીઆ, રાસબિહારી દેસાઈ, કિશોર શર્મા, સંતોષ ભટ્ટ વગેરે જાણીતા છે.

√(સંગીતના, ગાયન અને વાદનના વિદ્યાર્થીઓ મોટે ભાગે **ચાર પ્રકારના હોય છે—**

ગાયન	વાદન
૧ ઉત્તમ બુદ્ધિ, મધુર અવાજ.	૧ ઉત્તમ બુદ્ધિ, પોતાના વાદ્ય પર નૈસર્ગિક હાથ.
૨ મધુર અવાજ, મંદબુદ્ધિ.	૨ મંદ બુદ્ધિ અને નૈસર્ગિક હાથ
૩ ઉત્તમ બુદ્ધિ, સામાન્ય અવાજ.	૩ ઉત્તમ બુદ્ધિ અને ઓછી ફાવટવાળો હાથ
૪ મંદ બુદ્ધિ, સામાન્ય અવાજ.	૪ બન્ને બાબતની પ્રતિકૂળતા.

ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણેના ચાર પ્રકારના વિદ્યાર્થીઓમાંથી ચોથા પ્રકારનો વિદ્યાર્થી સારો શ્રોતા થઈ શકે) ⊢

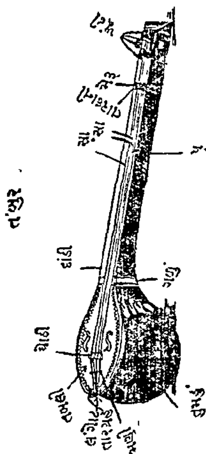
સંગીત દ્વિતીય વર્ષના અભ્યાસીઓએ તાનપુરા સાથે ગાવું જોઈએ, કારણ કે તાનપુરાના ચારેય તારમાંથી સંગીતોપયોગી સ્વરો એટલે કે ગાવા માટેનું યોગ્ય વાતાવરણ પેદા કરનાર સૂરો નીકળે છે. દા. ત. પહેલો તાર મંદ્ર પંચમમાં અને બીજો તાર ષડ્જમાં મેળવેલો હોવાથી, બંને તારના

સંયુક્ત ધ્વનિમાંથી રિષભનું દર્શન થાય છે, જ્યારે ચોથો તાર ખરજના ષડ્જમાં મેળવેલો હોવાથી તેમાંથી ગંધાર પંચમ અને નિષાદ એમ ત્રણેય સ્વરોનું સ્વરૂપ વાતાવરણમાં પ્રગટે છે. વચ્ચેના અને તાર ષડ્જની જોડીના હોવાથી, તેમાંથી મધ્યમનો ભાવ દેખાય છે. આમ સાતેય સ્વરોનું તાદૃશ્ય સ્વરૂપ ચાર જ તારમાંથી સાંપડે છે.

તંબુર છેડવા માટે જમણા હાથની મધ્યમા આંગળીના ટેરવાથી પંચમનો તાર છેડવો; ત્યારબાદ બાકીના બીજા ત્રણ તાર તર્જની આંગળીથી છેડવા. જે રાગમાં પંચમ વર્જીત હોય અને શુદ્ધ મધ્યમનું પ્રાબલ્ય હોય તે રાગમાં પંચમનો તાર મધ્યમ સ્વરમાં મેળવવો. જે રાગમાં પંચમ અને મધ્યમ એકી સાથે વર્જ્ય હોય તે રાગમાં અનુક્રમે ગંધાર તેમજ નિષાદ સ્વર પર તાર મેળવવા. તંબુર છેડતાં પ્રત્યેક તારમાંથી ઝણઝણાટી પેદા થાય છે જેને જવારી કહેવાય છે. ઘોડી અને તારની વચ્ચે રેશમનો અગર સુતરનો દોરો દબાએલો રાખવાથી જવારી સારી નીકળે છે

તાનપુરો છેડવા માટેની બેઠકના અનેક પ્રકારો છે, જેમાંથી જાણીતી બેઠક વિદ્યાર્થીઓએ શીખવી જરૂરી છે. સૌ પ્રથમ ડાબા પગની ઉલટી પલાંઠી એવી રીતે વાળવી કે જેથી તેના પંજા પર સંપૂર્ણ રીતે બેસી શકાય. ત્યારબાદ જમણા પગને ઢીંચણથી એવી રીતે વાળીને ઉંચો રાખવો કે જેથી ઢીંચણ પર જમણા હાથની કોણી ટેકવી શકાય. તુમડું ખોળા પાસે રહે અને દાંડી મોં સામે રહે તે રીતે તાનપુરાને ગોઠવવો.

હવે જમણા હાથના અંગુઠાનું ટેરવું તાર તરફ, દાંડીની કિનારી પર (ઉપરની બાજુ) ટેકવીને ઉપર પહેલાં સમજાવ્યા મુજબ તંબુર છેડવો. તંબુર છેડતી વખતે ડાબા હાથનો પંજો ગળા પાસે તુમડા પર રાખવો. તાનપુરાના ભાગોનાં નામ ચિત્રમાં આપેલાં છે.



પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (રજી નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(ઓચ્છવલાલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત દ્વિતીય વર્ષ

સમય દોઢ કલાક   તા. ૧૪–૭–૫૮   ગુણ ૫૦

સૂચના—ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે, બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ લખો. વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદ્યનો પ્રશ્ન અને ગાયન વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના ગુણ સરખા છે.

૧. કઈ સ્વરલિપિ વિદ્યાર્થીઓને શીખવામાં આશીર્વાદરૂપ છે? તમારો મત દર્શાવી કારણો જણાવો.

૨. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સગીત પદ્ધતિ વિષેનું તમારું મંતવ્ય જણાવો.

૩. (સા) હાલના સમયમાં કયો ગીતપ્રબંધ ઉચ્ચ કક્ષાએ ગણાય છે?

(રે) ઠુમરી કયા પ્રાંતની વખણાય છે?

૪. નીચેના પ્રશ્નોમાંથી કોઈપણ ત્રણના જવાબ આપો.

(સા) વિલંબિત ખ્યાલમાં કયા તાલનો ઉપયોગ થાય છે.

(રે) તરાનાની વિશિષ્ટતા શી છે? (ગ) ચતરંગનું રહસ્ય શું છે? (મ) ભજન અને ગીતમાં શો ફરક છે? (પ) ધ્રુપદ–ધમાર ગાયનમાં આલાપ તાન ક્યારે લેવાય છે?

૫. શુદ્ધ, છાયાલગ, સંકીર્ણ અને સમપ્રકૃતિ, આ ચારેય પ્રકારના રાગો પૈકી કોઈપણ બે પ્રકારના એક એક રાગની સંપૂર્ણ માહિતી ટૂંકમાં લખો.

૬. નીચેનાં વાક્યો સુધારો.

(સા) શુદ્ધ સ્વર એજ કોમળ સ્વર.

(રે) અંતરા અને સ્થાઈનો ઉઠાવ મંદ્ર સપ્તકથી થાય છે.

(ગ) ગ્રહ, અંશ અને ન્યાસનું હાલના સમયમા મહત્વ છે.

(મ) વિલંબિત અને ્ુત લયના તાલ ગઝલ ભજન અને ગીતોમાં વપરાય છે

(પ) પં. વ્યંકટમખીના બોતેર થાટનુ વર્ગીકરણ આપણી સંગીત પદ્ધતિમાં માન્ય છે.

(ધ) પૂર્વરાગ અને ઉત્તરગગ બંને એક સરખા જ છે.

(નિ) પં. ભાતખંડેજીનો શુદ્ધ સપ્તક, મધ્યકાલીન શુદ્ધ સપ્તક છે

૭. સપ્તકમાં કુલ શ્રુતિ કેટલી છે? શુદ્ધ સ્વરોનાં સ્થાન પર કયા કયા નંબરની શ્રુતિ આવે?

વાદન વિભાગ

૧. (સા) સિતારની શોધ કોણે કરી? સિતારમાં મુરકી, ઝમઝમા અને કણ કેવી રીતે લેવાય છે તે સમજાવો. સિતારના સાતેય તાર મેળવવાની રીત જણાવો.

(રે) વાયોલીનમાં ગમક કાઢવા માટે તમે શાની મહેનત કરશો? છેલ્લામાં છેલ્લી શોધ મુજબ વાયોલીનમાં કેટલા તારનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે?

(ગ) જલતરંગની ગતો કયા વાદ્યની ગતો સાથે મળતી આવે છે? તે ગતોનાં નામ જણાવી જલતરંગના પ્રસિદ્ધ કલાકારોનાં નામ આપો.

(મ) તબલાંની શોધ કોણે કયા વાદ્ય પરથી કરી? તબલાંનાં ઘરાણાં વિષે જે જાણતા હો તે લખો. તબલાંના હાલના બે મશહુર કલાકારોનાં નામ આપો.

(પ) હાર્મોનિયમમાં કાળી પહેલીથી સાતેય શુદ્ધ સ્વરો વગાડવા હોય તો તમે કેટલી કાળી (ઉપરની) અને કેટલી સફેદ (નીચેની) પટ્ટીઓનો ઉપયોગ કરશો? કઈ પટ્ટીને 'સા' માની રાગ માલકૌંસ વગાડશો જેથી સફેદ [illegible] ન કરવો પડે? [illegible]

રાગ વગાડશો જેથી કાળી પટ્ટીનો ઉપયોગ ન કરવો પડે?

(૫) વાંસળીના ઉપરનાં ત્રણ છિદ્રો આંગળીથી દબાવીને 'સા' માનવામાં આવે તો કયા રાગ વાગી શકે? વાંસળીનું નીચેનુ એક જ છિદ્ર ખુલ્લું રાખીને 'સા' માનવામાં આવે તો કયા રાગ વાગી શકે? વાંસળીના હાલના બે પ્રખ્યાત કલાકારોનાં નામ આપો



વાદન વિભાગ

જલતરંગ—ઘન પ્રકારનું આપણા જ દેશનું આ એક વાદ્ય છે. સમૂહવાદન માટે આ વાદ્યને સંગીતજ્ઞોએ શોધેલું મનાય છે. આ વાદ્યને વગાડતી વખતે પ્યાલામાં રહેલા જળમાં તરંગો (મોજા) થતાં હોવાથી તેનું નામ જલતરંગ પડ્યું છે.

આ વાદ્યમા ચિનાઈ માટીના કટોરા (વાટકા) વપરાય છે સામાન્યત નાના મોટા અઢી ડઝન પ્યાલાની જરૂર જલતરંગમાં હોય છે. ઉપરોક્ત પ્યાલામા પાણી ભરી નાની લાકડીથી, પ્યાલાની કિનારીઓ પર પ્રહાર કરવાથી સંગીતોપયોગી ધ્વનિ ઉત્પન્ન થાય છે. સ્વરો મેળવવા માટે પ્યાલાઓમાંથી પાણી ઓછુંવત્તું કરવું પડે છે. કટોરામાં જેમ પાણી વધારે ભરીશું તેમ સ્વર નીચો ઉતરશે અને જેમ પાણી ઓછું કરીશુ તેમ સ્વર ઉચો ચડશે. કટોરા પર પ્રહાર કરવા હલકા વજનની નેતરની લાકડી વપરાય છે, જેને લગભગ એકાદ ફૂટ લંબાઇ અને ½ ઇંચ જેટલો વ્યાસ હોય. બે હાથમાં એક એક લાકડી પકડીને આગળ સમજાવ્યા મુજબ પાણી ભરેલા પ્યાલાઓની કિનારીઓ પર પ્રહાર કરવામાં આવે છે.

બેઠક અને પ્યાલાઓની ગોઠવણી માટે જલતરંગનું રેખાચિત્ર જુઓ

જલતરંગ



જલતરંગમાં સિતારની જેમ દા, દીડદા, દાડદાડદા, વગેરે ટકોરા વગાડીને મસીતખાની ગત અને રઝાખાની ગત વગાડવાનો સામાન્ય નિયમ છે. સિતારની જેમ આ વાદ્યમાં આંદોલનો, ઝમઝમા, મુરકી, ગિટકડી વગેરે પ્રકારો નીકળતા નથી, આમાં તો ફક્ત વિભિન્ન લયકારીઓમાં સરળ પ્રકારના તોડા વાગી શકે છે. સિતારની જેમ ઝાલા વગાડવાની વ્યવસ્થા જલતરંગમાં પણ હોય છે, આથી દ્રુત ગતિ કર્ણપ્રિય લાગે છે. જલતરંગ પર ટુકડા પણ મનોરંજક લાગે છે. જલતરંગની પોતાની સ્વતંત્ર વાદનશૈલિ હોવા ઉપરાંત સમૂહવાદનમાં

'રિધમ' આપવામા પણ તેનો ઉપયોગ થાય છે.

જલતરગના હાલના પ્રસિદ્ધ કલાકારો—મુંબઈના શ્રી ગુલાબહુસેન, માસ્તર બલદેવ, શ્રી ગુલાબસીંગ શ્રી ચંદ્રશેખર, વડોદરાના શ્રી રઝાક હુસેન વગેરે

અગાઉના વર્ષોમા આપણે ત્રિતાલ, ઝપતાલ, એકતાલ, દાદરા અને કેરવા તાલ વિષે જાણ્યુ હવે બીજા વધારાના તાલ જોઈએ

વિલબિત એકતાલ—માત્રા બાર, તાળી એક, પાચ, નવ અને અગિયારમી માત્રા પર છે. ખાલી ત્રીજી અને સાતમી માત્રા પર ખડ છ, દરેક ખડ બબ્બે માત્રાના છે

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધી	ધી	ધાગે	તીરકીટ	તું	નાના
૧		૦		૫	
૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
કત્	તીં	ધાગે	તીરકીટ	ધી	નાના
૦		૯		૧૧	

તાલ ઝુમરા—માત્રા ચૌદ, તાળી એક, ચાર અને અગિયારમી માત્રા પર છે ખાલી આઠમી માત્રા પર ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, ચાર, ત્રણ, ચારમાત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭
ધીં	ધા	તીરકીટ	ધી	ધીં	ધાગે	તીરકીટ
૧			૪			
૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪
તીં	તા	તીરકીટ	ધી	ધીં	ધાગે	તીરકીટ
૦			૧૧			

આડો ચૌતાલ–માત્રા ચૌદ, તાળી એક, ત્રણ, સાત, અને અગિયારમી માત્રા પર છે ખાલી પાંચ, નવ અને તેરમી માત્રા પર ખંડ સાત, દરેક ખંડ બબ્બે માત્રાના છે

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
ધીં	તીરકીટ	ધી	ના	તું	ના	કત્	તા
૧		૩		૦		૭	

૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪
તીરકીટ	ધી	ના	ધીં	ધી	ના
૦		૧૧		૦	

તાલ દીપચંદી (ચાચર)–માત્રા ચૌદ, તાળી એક, ચાર અને અગિયારમી માત્રા પર છે. ખાલી આઠમી માત્રા

૮ ૦

પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, ચાર, ત્રણ, ચાર માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭
ધા	ધીં	—	ધા	ધા	તીં	—
૧			૪			

૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪
તા	તીં	—	ધા	ધા	ધીં	—
૦			૧૧			

તાલ ધમાર—માત્રા ચૌદ, તાળી એક, છ અને અગિયારમી માત્રા પર છે. ખાલી આઠમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે પાંચ, બે, ત્રણ, ચાર માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭
ક	ધી	ટ	ધી	ટ	ધા	—
૧					૬	

૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪
ગ	તી	ટ	તી	ટ	તા	—
૦			૧૧			

માત્રા પર. ખંડ છ, દરેક ખંડ બબ્બે માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધા	ધા	દીં	તા	કીટ	ધા
૧		૦		૫	

૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
દીં	તા	કીટ	તક	ગદી	ગન
૦		૯		૧૧	

તાલ તેવરા–માત્રા સાત, તાળી એક, ચાર અને છઠ્ઠી માત્રા પર છે. ખાલી નથી. ખંડ ત્રણ, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, બે, બે માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭
ધા	દીં	તા	કીટ	તક	ગદી	ગન
૧			૪		૬	

તાલ સુલફાક આ તાલને 'સુલ' પણ કહેવામાં આવે છે. માત્રા દશ. તાળી એક, પાંચ અને સાતમી માત્રા પર છે. ખાલી ત્રીજી અને નવમી માત્રા પર. ખંડ પાંચ, દરેક ખંડ બબ્બે માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધા	ધા	દીં	તા	કીટ	ધા
૧		૦		૫	

૭	૮	૯	૧૦
કીટ	તક	ગદી	ગન
૭		૦	



સંગીત તૃતીય વર્ષ

(S. S. C. સમકક્ષ)

અગાઉના વર્ષોમાં આપણે નીચેની બાબતો જાણી—

સ્વરનાં સંપૂર્ણ તેમજ સંક્ષિપ્ત નામો, સપ્તક અને તેનાં નામ, ષડ્જ-પંચમ અને ષડ્જ-મધ્યમનો કર્ણપ્રિય સંવાદ, પૂર્વાંગ, ઉત્તરાંગ, વાદી-સંવાદી, રાગ, રાગની પકડ, રાગની જાતિઓ, મંદ્ર સાધન, ગાવાની રીત, સ્થાઈ-અંતરા, સ્વરમાલિકા, લક્ષણગીત, વાજીંત્રોના પ્રકારો, ઝપતાલ, ત્રિતાલ, એકતાલ, દાદરા, કેરવા, વિલંબિત એકતાલ, તાલ ઝુમરા, આડો ચૌતાલ, તાલ દીપચંદી, તાલ ધમાર, તાલ ચૌતાલ (ધ્રુપદ), તાલ તેવરા, તાલ સુલ્ફાક, લયના પ્રકારો, સિતાર, વાયોલીન, બંસી, હાર્મોનિયમ, જલતરંગ અને તબલાંનાં વર્ણન, કોમળ-તીવ્ર સ્વરો, વર્ણ અને અલંકાર, મીંડ, ઘસીટ, કણસ્વર, ખટકા, ગમક, મુરકી, કંપન સ્વર, દક્ષિણની ગમક અને તેનાં સ્વરૂપો, સંગીત, ઘોંઘાટ, સ્વર, નાદ, નાદના પ્રકારો, ઠાઠ, ઠાઠની ઉત્પત્તિ, પં વ્યંકટમખીના ૭૨ થાટ અને ૪૮૪ રાગની પદ્ધતિ, તાન, તાનના પ્રકારો, અલંકારિક તાન, કૂટતાન, મિશ્રતાન, ગાયનની દુગન કરવાની રીત, મ્હોરા લેવાનું કોષ્ટક, તબલાંનાં ઘરાણાંઓનો પરિચય, સંગીતની મુખ્ય સ્વરલિપિઓનો પરિચય, ઉત્તર અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓનો પરિચય, શ્રુતિ, આંદોલન,

તારની લંબાઇ અને સ્વરનાં આંદોલનના હિસાબો, પ્રાચીન અને અર્વાચીન શ્રુતિસ્વર સ્થાનોનું સ્પષ્ટીકરણ, આશ્રય રાગ, પૂર્વરાગ, ઉત્તરરાગ, સંધિપ્રકાશ, શુદ્ધ, છાયાલગ, સંકિર્ણ અને સમપ્રકૃતિ રાગ, વિલંબિત ખ્યાલ, દ્રુત ખ્યાલ, ધ્રુપદ, ધમાર, ટપ્પા, હોરી, લાવણી, પોવાડા, અષ્ટપદી, રાસ-ગરબા, ભજન, ગીત, ઠુમરી, ચતરંગ, તરાના અને આ ગીત-પ્રકારોના જાણીતા કલાકારોનાં નામો.

હવે ઊઠાવ અને ચલન આ બે શબ્દો વિચારીએ. ઊઠાવ એટલે રાગની રજુઆત. આ રજુઆત એવી હોવી જોઈએ કે જેથી રાગનું હુબહુ સ્વરૂપ ઉત્પન્ન થાય. આવા ઊઠાવ બે જાતના હોય છે, સ્થાઈના અને અંતરાના દા. ત રાગ હમીરનો સ્થાઈનો ઊઠાવ સારેગમરે, ગમધ અને અંતરાનો ઊઠાવ પપસાં, સાંરેંસાં. રાગ માલકૌંસનો સ્થાઈનો ઊઠાવ સા, ધનિસામ અને અંતરાનો ઊઠાવ ગમધનિસાં, ધનિસાંગંમંગંસાં.

ચલન એટલે રાગ વિસ્તારના નિયમોનું પાલન કરવું, બીજા શબ્દોમાં રાગ વિસ્તાર કેવી રીતે કરવો તે. જેમકે શરૂઆતમાં મંદ્ર સપ્તકના સ્વરો લેવા, પછી મધ્ય સપ્તકના સ્વરો વગેરે આપણે દ્વિતિય વર્ષમાં શીખી ગયા છીએ. ચલનમાં વાદી-સંવાદી, રાગના વક્ર-દુર્બળ સ્વરો, વર્જીત સ્વરો, આરોહાવરોહ, પકડ, વગેરેનું ધ્યાન રાખવું.

તાલ, સ્વર અને શબ્દો સાથેની રચનાને આક્ષિપ્તિકા

કહેવાય છે. દા. ત. સરગમ (સ્વરલિપિ) સાથે લખેલાં ગીતો.

કલાકાર જ્યારે અમુક રાગ ગાય છે અથવા વગાડે છે, ત્યારે તેના રાગ વિસ્તારના કેટલાક સ્વર સમુદાયો સમપ્રકૃતિ રાગો જેવા દેખાય છે, આમ મૂળ રાગમાં સમપ્રકૃતિ રાગનો ભાસ થવો તેને **તિરોભાવ** કહેવાય છે, પરંતુ કલાકાર આ સમપ્રકૃતિ રાગનો ભાસ દૂર કરી મૂળ રાગના ઊઠાવ અને પકડના સ્વરોનો ઉપયોગ કરી ચાલુ રાગનું ખરું સ્વરૂપ શ્રોતાઓને બતાવે ત્યારે તેને **આવિર્ભાવ** કહેવાય છે. આવિર્ભાવ અને તિરોભાવ મિશ્રિત આલાપને **આલપ્તિ** કહેવાય છે.

કલાકાર જ્યારે તાલ રહિત આલાપ કરે અને શ્રોતાઓને તે આલાપમાં કોઈપણ પ્રબંધનું રૂપ દેખાય એટલે કે આલાપ કોઈ શબ્દ રહિત પ્રબંધ જેવો લાગે (દા. ત. ઠુમરી, ખ્યાલ, ટપ્પા, હોરી વગેરે પ્રબંધ) ત્યારે તે **રૂપકાલાપ** કહેવાય. આ આલાપનું મહત્વ પ્રાચીનકાળમાં હતું.

રાગ વિસ્તારમાં ગમકયુક્ત અલંકારોનો પ્રયોગ કરવો તેને **સુખચાલન** કહેવાય. નાના નાના સ્વર સમુદાયોને રાગ વિસ્તારમાં લેવા તેને સ્થાય કહેવાય છે.

આલાપ કરવા માટેનો એક નિયમ પ્રાચીનકાળમાં હતો. આ નિયમ તે **સ્વર સ્થાન નિયમ**, આ નિયમ રાગનો આલાપ કયા સ્વરોમાં અને કયા સપ્તકોમાં કરવો તે સ્થાનો બતાવે છે. આપણે આગળ જોઈ ગયા કે અંશ સ્વર, એટલે જેને આજે આપણે વાદી સ્વર કહીએ છીએ

તે સ્વરનું હાલની જેમ પહેલાં પણ ઘણું જ મહત્વ હતું. સ્વર સ્થાનનો નિયમ આ અંશ સ્વરને મધ્યમાં એટલે કે કેન્દ્રમા રાખીને રચેલો હતો અને તે નીચે પ્રમાણે હતો.

અંશ સ્વરથી ઉપરનો ચોથો સ્વર તે 'દ્વયર્ધ' સ્વર કહેવાતો, આ દ્વયર્ધ સ્વરથી ઉપરનો ચોથો સ્વર દ્વિગુણિત સ્વર કહેવાતો, દ્વિગુણિત સ્વર અને દ્વયર્ધ સ્વરની વચ્ચેના સ્વરો 'અર્ધસ્થિત' સ્વરો કહેવાતા. દા. ત. રાગ ભૂપાલી લઈએ તો તેના આરોહના સ્વરો સારેગપધ સાં રેંગંપંધંસાં આમાં અંશ સ્વર ગ છે, ધ દ્વયર્ધ સ્વર છે, અને ગં એ દ્વિગુણિત સ્વર છે. ધ અને ગં ની વચ્ચેના સ્વરો પસારં તે અર્ધસ્થિત સ્વરો. કલાકારને સ્વર સ્થાન નિયમ મુજબ આલાપ કરવા માટે સૌ પ્રથમ દ્વયર્ધ સ્વરથી નીચેના સ્વરોમાં આલાપ કરવો પડતો ત્યાર બાદ દ્વયર્ધ સ્વર સુધી, પછી અર્ધસ્થિત સ્વરોમા અને છેલ્લે દ્વિગુણિત સ્વરોમાં, આ પ્રમાણે આલાપ કરીને અંશ સ્વર પર જ આલાપની સમાપ્તિ કરવી પડતી. હાલમાં આ નિયમ પળાતો નથી, હાલમાં તો એક એક બબ્બે સ્વરોને વધારતા વધારતા આલાપની બઢતી કરવામાં આવે છે.

બહુત્વ એટલે અધિકત્વ. રાગના કોઈપણ એક સ્વરને વધુ મહત્વ આપવું એટલે બહુત્વનો પ્રયોગ કર્યો કહેવાય. બહુત્વના બે પ્રકારો છે. (૧) અલંઘનથી એટલે કે ઉપયોગી સ્વરથી બહુત્વ આપવાથી (૨) અભ્યાસથી એટલે કે એક જ સ્વરના વારંવાર પ્રયોગથી. રાગના ઉપયોગી સ્વરને જો આરોહ

કે અવરોહમાં મહત્વ આપવામાં ન આવે તો રાગ ભ્રષ્ટ થાય. દા. ત. બિલાવલમાં મ નો ઉપયોગ આરોહ અવરોહમાં કરવો જ પડે છે અગર જો તેનો ઉપયોગ ન કરીએ તો રાગ ભ્રષ્ટ થાય. તેમ છતાંય મ એ બિલાવલનો વાદી યા સંવાદી નથી એ ખાસ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે. હવે એક જ સ્વરના વારંવાર પ્રયોગથી એટલે કે કોઇ એક સ્વરનો વારંવાર અને લાંબા સમય સુધી પ્રયોગ કરવો. આમ તો દરેક રાગમાં વાદી સ્વર પર વધારે પ્રયોગ થાય છે જ, તે સિવાય કોઈ વખતે રાગમાં એકાદ સ્વરનો વધારે પ્રયોગ થતો હોય અને તે સ્વર રાગનો વાદી સ્વર હોય યા ન હોય, તેમ પણ બને છે દા. ત. રાગ બાગે-શ્રીમાં મ નો પ્રયોગ વારંવાર થાય છે અને તે વાદી છે. દરબારી કાનડામાં વાદી રે હોવા છતાંય ગ નો વારંવાર પ્રયોગ થાય છે.

અલ્પત્વ એટલે કોઈપણ એક સ્વરને ઓછું મહત્વ આપવું. આ બે રીતે થઈ શકે છે. પહેલુ લંઘનથી એટલે કે અનુપયોગી સ્વરને અલ્પત્વ આપવાથી અને બીજુ અનાભ્યા-સથી એટલે કે કોઈપણ એક સ્વરનો વારંવાર પ્રયોગ ન કરવાથી. લંઘનથી અલ્પત્વનો પ્રયોગ કરતાં આરોહાવરોહમાં એકાદ સ્વરને છોડી દેવાય છે, જેમકે અડાણા રાગના અવરો-હમાં ધ છોડી દેવામાં આવે છે, આરોહમાં પણ ધ નો ઓછો પ્રયોગ થાય છે, તેમ છતાં તે સ્વર અડાણામાં વર્જીત સ્વર નથી એ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે હવે રાગમાં અનાભ્યાસથી પણ અલ્પત્વનો પ્રયોગ થાય છે એટલે કે જે સ્વરને અલ્પત્વ આપવાનું હોય તેના પર વધારે વાર ન રોકાવું, વારંવાર તે સ્વર પર ન આવવું દા. ત. રાગ કેદારમાં તીવ્ર

મ અને કોમળ નિ આ બે સ્વરોને અલ્પત્વ અપાય છે. આ સ્વરો પર લાંબા સમય સુધી રોકાઈ શકાતું નથી તેમજ તેનો પ્રયોગ પણ વારંવાર થતો નથી. રાગ બિહાગમાં તીવ્ર મ, ધ અને રે આમ ત્રણ સ્વરોને અલ્પત્વ અપાય છે.

આપણે આગળ જોઇ ગયા કે પ્રાચીનકાળમાં ગીતની સમાપ્તિનો સ્વર તે ન્યાસ સ્વર ગણાતો, હવે ગીતના નાના મોટા વિભાગોના (સ્થાઈ, અંતરા, સંચારી, આભોગ વગેરે) અંતિમ સ્વરને ઉપન્યાસ કહેતા. ઉપન્યાસના બે વિભાગ હતા સન્યાસ અને વિન્યાસ. સ્થાઈની લીટીઓના અંતિમ સ્વરોને સન્યાસ કહેતા, જ્યારે સ્થાઈ, અંતરા, સંચારી, આભોગ વગેરે ગીતના વિભાગોના પ્રથમ લીટીના અંતિમ સ્વરને વિન્યાસ કહેતા.

ગાયકોના ગુણાવગુણ તરફ પણ એક દૃષ્ટિપાત કરી લઈએ. ગાયકોના ગુણાવગુણો તો ગણતાંય પાર ન આવે એટલા હોય છે, તેમ છતાંય મહત્વના મુખ્ય પંદર ગુણો અને અવગુણો નીચે મુજબ ગણાવી શકાય.

ગુણોઃ—(૧) મધુર અવાજ (૨) સ્વર અને શ્રુતિઓનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન (૩) રાગનું યથોચિત જ્ઞાન (૪) લય અને તાલની સારી સમજ (૫) સ્વર નિયોજનની મૌલિક શક્તિ (૬) શબ્દોના શુદ્ધ ઉચ્ચાર (૭) આત્મવિશ્વાસ (૮) અવાજ પર સંપૂર્ણ કાબુ (૯) યોગ્ય ગાયન શૈલિ (૧૦) સમયાનુસાર શ્રોતાઓને ઓળખીને ગાવાની શક્તિ (૧૧) ચેનચાળા રહિતનું ગાયન (૧૨) સંગીતના ચાર અંગો જેવાં કે રાગાંગ, ભાષાંગ, ક્રિયાંગ અને ઉપાંગ આ ચાર રાગ ભેદનું જ્ઞાન. રાગાંગ

એટલે રાગનું જ્ઞાન, ભાષાંગ એટલે ગીતના શબ્દોનું જ્ઞાન, ક્રિયાંગ એટલે રાગ અને ગીતને પ્રત્યક્ષ ક્રિયામાં મુકવાનું જ્ઞાન, ઉપાંગ એટલે રાગનાં નાનાં નાનાં અંગો જેવા કે આલાપ, તાન, બોલતાન વગેરેનું જ્ઞાન (૧૩) ગમક, ખટકા, મુરકી વગેરે જેના કંઠને સ્વાધિન છે. (૧૪) એકાગ્ર ચિત્ત (૧૫) ઉત્તમ સ્મરણ શક્તિ

અવગુણો:—(૧) બેસુરૂં ગાયન (૨) બેતાલુ ગાયન (૩) રાગ બેરાગ થવું. (૪) કાચું સ્વર જ્ઞાન (૫) ગીતના શબ્દોનો અસ્પષ્ટ ઉચ્ચાર (૬) નિરસ ગાયન (૭) સભાક્ષોભ થવો (૮) અવિકસિત કંઠ (૯) ગુંગણો અવાજ (૧૦) નવીનતા વગરનું, મૌલિકતા વિનાનું ગાયન (૧૧) ચેનચાળાવાળું ગાયન. આ અવગુણ કેટલીકવાર મોટા ગાયકોમાં પણ જોવા મળે છે. ગાતી વખતે દાત કચકચાવતાં, ભયાનક બીક લાગે તેવો ચહેરો કરવો, ગાતી વખતે ગળાની નસો ફૂલાવવી, કાન આડે હાથ ધરવા, તાન કે બોલતાન લેતી વેળાએ બેઠકથી દોઢ બે ફૂટ ઊંચા થઈને બેઠક છોડીને, પછાટ ખાઇને ધમપછાડ કરી ધમાલ કરી મુકવી વગેરે (૧૨) સમયાનુસાર ન ગાતાં શ્રોતાઓને ઓળખ્યા વગર ગાનાર (૧૩) ગમક, ખટકા, મુરકી વગેરે જેનાં કંઠ ન દર્શાવી શકે (૧૪) જેનામા ચિત્તની એકાગ્રતા નથી (૧૫) જેની યાદ શક્તિ સારી નથી.

નિબદ્ધ અને અનિબદ્ધ ગાયન એટલે શુ? હાલમાં આપણા ખ્યાલ, ધ્રુપદ, ગીતો વગેરેમાં જેમ સ્થાઈ અંતરા સંચારી આભોગ વગેરે વિભાગો હોય છે, તેવી જ રીતે શારંગદેવના સમયમા પ્રબંધ, વસ્તુ, રૂપક વગેરે જે ગીત

પ્રકારો હતા તેના પણ વિભાગો હતા. આ વિભાગો 'અવયવ' અથવા 'ધાતુ' તરીકે ઓળખાતા. સંગીત રત્નાકર-નામના ગ્રંથમાંથી જાણવા મળે છે કે આ ધાતુ અથવા અવયવ આ પ્રમાણે હતા-ઉદ્ગ્રાહ, મેલાપક, ધ્રુવ, અંતરા અને આભોગ. જે ગીત પ્રકારને આવા વિભાગો રહેતા તે 'નિબદ્ધગાન'ની શ્રેણીમા મૂકતા જ્યારે 'અનિબદ્ધગાન'ની શ્રેણીમાં, આલપ્તિ ગાન આજના સમયના આપણા આલાપ (પહેલાના આલપ્તિ ગાન અને હાલના આલાપ વચ્ચે એક નજીવો ભેદ છે જે આપણે આગળ વિચારી ગયા) મૂકવામાં આવતા. ટૂંકમાં વિભાગોનાં બંધનોવાળું ગાયન તે નિબદ્ધ ગાન અને જેને. કોઈ જાતના વિભાગો ન્હોતા તેવું ગાયન તે અનિબદ્ધ ગાન.

પ્રાચીન સમયમાં જે સંગીતકારો સાહિત્ય અને સંગીતના પણ જ્ઞાની હતા તેમને વાગ્ગેયકાર કહેતા. વાક્ એટલે પદ્ય રચના અને ગેય એટલે સ્વર રચના, આમ વાક્+ગેય એટલે જે પોતાની કૃતિઓને રાગના સ્વરોમાં ગૂંથી શકતા તે કવિઓ-વાગ્ગેયકાર. જેને ગાયન શાસ્ત્રનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન પરંતુ ગાયન કલાનું સાધારણ જ્ઞાન હોય તેને પ્રાચીન કાળમાં પંડિત કહેતા. ટૂંકમાં શાસ્ત્રનું (theoretical) સંપૂર્ણ જ્ઞાન હોય પણ તે જ્ઞાનને પ્રત્યક્ષ વ્યવહારમાં (practical) મૂકવાનું ઓછું જ્ઞાન હોય તે.



છેલ્લાં ૬૦ વર્ષમાં થઈ ગએલા જાણીતા ગાયક-વાદકો તથા શાસ્ત્રકારોને આવરી લેતી ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના ઇતિહાસની સામાન્ય રૂપરેખા—

ઈ. સ. ૧૯૦૦ ની સદીના છેલ્લા ભાગમાં આપણા સંગીતની ઘણી જ પડતી દશા હતી, કેમકે તે વખતે ભારતમાં અંગ્રેજી રાજ્યનો પૂર્ણોદય હતો, સંગીતને રાજ્યાશ્રય ન હતો. સભ્ય સમાજથી દૂર, વ્યસની માણસોના હાથમાં સંગીતની દોર ગઇ હતી. સંગીતનું કોઈ ધણીધોરી રહ્યું નહિ, લોકોમાં એવો મત હતો કે સંગીતકાર એટલે વ્યસની, લંપટ અને ભટકેલ વ્યક્તિ.

આમ છતાંય જયપુર, ગ્વાલિયર, વડોદરા વગેરે નાનાં રાજ્યોમાં તેમજ લખનવ, દિલ્હી, મુંબઈ અને અમદાવાદ જેવાં શહેરોમાં ક્યાંક ખૂણે ખાંચરે કોઈક ખાનદાની સંગીતકાર એકાંતમાં અસલ સંગીતની સાધના માટે અવિરત મહેનત કરી, જાણે કે સંગીતના બૂઝાતા જતા દીપમાં થોડું થોડું તેલ પૂરી, દીપ પ્રજ્વલિત રાખતા. આ સંગીતકારોમાં પણ કેટલાક અવગુણો હતા જેવા કે, તેઓ પોતાના વંશજોને જ સંગીત શીખવાડતા. આમ કરવા પાછળ પોતાનાં ઘરાણાં પ્રસિદ્ધ કરવાનો તે સંગીતકારોનો હેતુ હોય તેમ જણાય છે, બીજું સંગીત શીખવવાની તેઓની પદ્ધતિ હાલની જેમ વૈજ્ઞાનિક ન હતી, જો કે આ કાળમાંય અમુક સંગીતકારો તો જાણતા જ હતા કે સંગીતના રૂંધાતા આત્માને માટે કંઇક કરવું જોઈએ, તે બાબતના પ્રયત્નો પણ તેમણે કરેલા પરંતુ તે એટલા બધા મહત્વપૂર્ણ હતા નહિ.

આવા સમયમાં બે જબરા પંડિતો પાકયા, તેઓનાં નામ છે પં. વિષ્ણુનારાયણ ભાતખંડેજી અને પં. વિષ્ણુદિગમ્બર પલુષ્કર. પં. વિષ્ણુનારાયણ ભાતખંડેજીએ મુખ્યત્વે સંગીતનાં શાસ્ત્રો રચી સંગીતનો ઉદ્ધાર કર્યો, જ્યારે પં. વિષ્ણુદિગમ્બર પલુષ્કરે સંગીતનો મુખ્યત્વે ક્રિયાત્મક પ્રચાર કર્યો એમ કહી શકાય. આ બંને પંડિતોનાં જીવનચરિત્રોનો ટૂંકો પરિચય આપણે આ લેખના ઉત્તર ભાગમાં કરીશું, અત્યારે તો આપણે ૧૯૦૦ થી હાલના સમય (૧૯૫૮) સુધીના સંગીતના ઈતિહાસ વિષે વિચારવાનું છે.

ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે બે પંડિતોના અથાગ પરિશ્રમથી સંગીતના આ કાળમાં ક્રાન્તિ આવી ગઇ. ઠેરઠેર સંગીતસંમેલનો (કોન્ફરન્સીઝ) ભરાવા લાગ્યાં, સંગીતની લિપિઓ પ્રસિદ્ધ થઈ, જેથી અસલ સંગીતનો આસ્વાદ જનતાને મળવા લાગ્યો. હવે તો શાળાઓમાં પણ સંગીતને કળા તરીકે કંઈક સ્થાન મળવા લાગ્યુ.' લોકોમાં સંગીત પ્રત્યે કંઈક જાગૃતિ આવી; અને પછી તો બિન્નાને પણ આપણા સંગીતમાં અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો.

મૂંગી ફિલ્મોની જગ્યા બોલતી ફિલ્મોએ લીધી, રેડીઓ અને છાપખાનાંઓએ પણ પોતાનો સૂર તેમાં પૂરાવ્યો. રવિન્દ્રનાથ ટાગોર જેવા વિદ્વાનોએ ભિન્ન ભિન્ન રાગરાગિણિઓમાં તથા નવીન મનોરંજક સ્વર સમુદાયોમાં કાવ્યો ગૂંથ્યાં. પરિણામે 'રવિન્દ્ર સંગીત' નામનો એક સ્વતંત્ર પ્રકાર જન્મ્યો જેનાથી સાહિત્ય અને સંગીત બેયનો ઉત્કર્ષ એક સાથે થયો. ગુજરાતમાં અવિનાશ વ્યાસ જેવા કલાકારોએ ગુજરાતી કાવ્યો,

રાસ, ગરબા વગેરેને મનોરંજક સ્વરલિપિમાં ગૂથ્યાં. આમ વૈજ્ઞાનિક સાધનોથી સંગીતનો ઘણો જ પ્રચાર થયો. વૈજ્ઞાનિક સાધનોએ શાસ્ત્રીય સંગીત સાથે સંગીતને લોકપ્રિય બનાવવા માટે જોકે પાશ્ચાત્ય સ્વરોની મેળવણી કરી છે, પણ તેનો સ્પર્શ શાસ્ત્રીય સંગીતને નથી લાગ્યો એ એક હકીકત છે અને તેની સાબિતી રૂપે કહી શકાય કે પહેલાંના સમયમાં સંગીતના દરેક પ્રબંધો માટે ચોક્કસ ગાયકો હતા જેઓ પોતાના ચોક્કસ ગીત પ્રકાર સિવાય બીજો ગીતપ્રકાર ગાઈ શકતા ન હતાં જ્યારે આજે તો એક જ ગાયકના કંઠમાંથી આપણે ખ્યાલ, ઠુમરી, હોરી વગેરે સાંભળીએ છીએ.

આ તબક્કામા તો સંગીતને કોલેજોમાં પણ સ્થાન મળવા લાગ્યું. સંગીત માટેની ઉપાધિઓ (ડિગ્રી) પ્રદાન થવા લાગી, જેમકે ગ્વાલિયરની સગીત રત્ન તથા મ્યુઝિક ડિપ્લોમાની ડિગ્રીઓ, મુંબઈ અને પુનાની સંગીત પ્રવિણ અને સંગીત રત્નની ડિગ્રીઓ, બૃહદ્ ગુજરાત સગીત સમિતિની વિશારદ, અલંકાર અને પ્રવિપુની ડિગ્રીઓ, બરોડા ડિગ્રી કોલેજની B. M. C ની ડિગ્રી, અલ્હાબાદની સંગીત પ્રભાકરની અને પ્રયાગ વિદ્યાલયની સીનીયર ડિપ્લોમા ઈન મ્યુઝિકની ડિગ્રી વગેરે. બનારસ, આગ્રા, પટના, પંજાબ, કાશ્મીર, નાગપુર પ્રયાગ વગેરે વિશ્વવિદ્યાલયોમા તો બી એ. મા પણ સંગીત એક વિષય ગણાવા લાગ્યો. મોટા મોટાં શહેરોમાં સંગીતનાં ચોક્કસ મંડળો દ્વારા નિયમિત સંગીતસમેલનો ભરાવા લાગ્યાં. સંગીતનાં પુસ્તકો હવે મળવા લાગ્યાં જેમાં સંગીતની અમુલ્ય ચીજો પ્રસિદ્ધ થવા લાગી.

આ સમયમાં નીચેનાં પુસ્તકો પ્રગટ થયાં—

(૧) મારિફુન્નગમાત ભાગ ૧–૩, લેખક ઠાકુર નવાબઅલીખાં (લખનવ). (૨) સંગીત કૌમુદિ, લેખક વિક્રમાદિત્યસિંહ નિગમ (લખનવ) (૩). સંગીત શાસ્ત્ર ભાગ ૧–૪ મૅરીઝ કૉલેજ (લખનવ). (૪) સંગીતશાસ્ત્ર દર્શન ભાગ-૧ ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય મંડળ (પ્રયાગ). (૫) રાગ વિજ્ઞાન ભાગ ૧–૫, લેખક પ્રૉ. બી. એન. પટવર્ધન (પૂના). (૬) વ્યાસકૃતિ ભાગ ૧–૪, લેખક પ્રૉ. શંકર ગણેશ વ્યાસ (ગુજરાત). (૭) થિયરી ઑફ ઇન્ડિયન મ્યુઝિક, લેખક બિશનસ્વરૂપ (૮) હિન્દુસ્તાની મ્યુઝિક, લેખક બી. એસ. રાનડે (૯) ધ ઓરીજન ઑફ રાગઝ્, લેખક બી. એસ. રાનડે (૧૦) હિસ્ટારિકલ સરવે ઑફ મ્યુઝિક, લેખક પં. ભાતખંડેજી (૧૧) અ કમ્પૅરીટીવ સ્ટડી ઑફ મ્યુઝિક સિસ્ટમ્સ્, લેખક પં. ભાતખંડેજી. આ ગ્રંથમાં ૧૫મી, ૧૬મી, ૧૭મી અને ૧૮મી સદીના સંગીતની સરખામણી કરવામાં આવી છે. (૧૨) મ્યુઝિક ઑફ ઇન્ડીઆ, લેખક એસ. એ. પોપલે (૧૩) તાલ શિક્ષક, લેખક ઓચ્છવલાલ એસ. શાહ (અમદાવાદ). (૧૪) સુગમ સંગીત, લેખક ઓચ્છવલાલ એસ. શાહ (૧૫) મ્યુઝિક ઑફ હિન્દુસ્તાન, લેખક ફૉક્સ્ સ્ટ્રૅંગવેજ (૧૬) ઇન્ડીઅન મ્યુઝિક, લેખક મી. ક્લેમેન્ટસ (૧૭) હિંદી સંગીત, લેખકો વિભુકુમાર દેસાઈ અને રજનીકાન્ત દેસાઈ (વડોદરા). સંસ્કૃત ભાષામાંથી ભાષાંતર થએલ પુસ્તકો–સંગીત દર્પણ, મૂળ લેખક પં. દામોદર, સ્વરમેલકલાનિધિ, મૂળ લેખક રામામાત્ય, સંગીત પરિજાત, મૂળ લેખક પં. અહોબલ.

આજ કાળમાં પ્રસિદ્ધ થએલ બે મહાન પંડિતોનાં **જીવનચરિત્રો** પર એક દૃષ્ટિપાત કરીએ.

પંડિત વિષ્ણુ દિગમ્બરજીનો જન્મ કુરૂન્દવાડ (બેલગાંવ) માં ઈ. સ. ૧૮૭૨ની શ્રાવણ પૂર્ણિમાને દિવસે થયો. એમના પિતાજીનું નામ શ્રી દિગમ્બર ગોપાલ હતું, તેઓ સારા કિર્તનકાર હતા. પંડિત વિષ્ણુદિગમ્બરનાં માતાજીનું નામ ગંગાદેવી હતું. પંદર વર્ષની ઉંમરમાં જ પંડિતજીનાં લગ્ન શ્રીમતિ રમાબાઈ સાથે થયાં હતાં. પંડિતજીનાં બાર બાળકોમાંથી એક જ પુત્ર જીવિત રહ્યા, જેઓ શ્રી દત્તાત્રેય વિષ્ણુપલુષ્કરના નામથી સંગીતની દુનિયામાં એક પ્રકાશિત તારલા જેમ ચમકી ૨૯–૧૦–૧૯૫૫ના રોજ ફક્ત પાંત્રીસ વર્ષની ભર યુવાનીમાં સ્વર્ગવાસી થયા.

નાનપણમાં કોઈક અકસ્માતથી પંડિતજીએ આંખો ગુમાવી હતી. આપણને જાણીને આશ્ચર્ય થશે કે પંડિતજીનો અવાજ શરૂઆતમાં સારો ન હતો પરંતુ દિવસના અઢાર કલાક જેટલી ખૂબ જ મહેનતથી તેમણે અવાજ કેળવી સંગીતવિદ્યા સાધ્ય કરી હતી.

પં. વિષ્ણુદિગમ્બરજીએ સ્વર્ગસ્થ પં. બાલકૃષ્ણબુવા ઈચલકરંજીકર પાસે પંદર વર્ષના સતત્ પરિશ્રમથી સંગીતનો અભ્યાસ કર્યો, ત્યારબાદ ઈ. સ. ૧૮૯૬માં પંડિતજી ભ્રમણ કરવા નીકળી પડયા. તે જમાનામાં સમાજના પ્રતિષ્ઠિત ગણાતા વર્ગમાં સંગીતને સ્થાન ન હતું, તેમ છતાં પોતાના મધુર કંઠથી લોકોને મુગ્ધ કરી, હિંમત કરીને પંડિતજીએ સૌ

પ્રથમ ઈ. સ. ૧૯૦૧માં લાહોરમાં 'ગાંધર્વ મંડળ' નામની સંગીત સંસ્થાની સ્થાપના કરી, આજ અરસામાં પંડિતજીના પિતાશ્રી દેવલોક થયા

પંડિતજીને સખત આર્થિક ભીંસમાં સપડાવું પડ્યું, પણ તેઓ હિંમત હાર્યા નહિ તેમને તો સંગીત માટે કંઈક કરી છૂટવાની લગની લાગી હતી. આર્થિક કમીને પુરી કરવા એક ભવ્ય જલ્સો કર્યો, સાથે સાથે સંગીત વિષયની એક પત્રિકા તેઓશ્રીએ નિયમિત પ્રસિદ્ધ કરવા માંડી.

આર્થિક કટોકટીમાંથી આ રીતે પસાર થયા બાદ સંગીન પ્રેમી ગરીબ વિદ્યાર્થીઓને મફત જમવાની, રહેવાની કપડાંની તથા શિક્ષણની વ્યવસ્થા કરી, પંડિતજીએ સમાજમાં સંગીતનો ધૂમ પ્રચાર કર્યો. તેઓશ્રીએ મુંબઈમાં ગાંધર્વ સંગીત મહાવિદ્યાલયનો સમારોહ ઈ. સ. ૧૯૦૮મા દશેરાના દિવસે યોજ્યો. પૈસા ભેગા કરીને પંડિતજીએ ઇ. સ. ૧૯૧૨માં મુંબઈ માટેના એક વિશાળ ભવનનો પાયો નાખ્યો, વિદ્યાલય તૈયાર તો થયું પરંતુ પંડિતજી દેવામાં ડૂબી ગયા, લગભગ આ જ અરસામા તેમને સંસાર અસાર લાગ્યો. ઇ. સ. ૧૯૨૦માં મુંબઈનું ઉપરોક્ત વિદ્યાલય બંધ થઈ ગયું. ૧૯૨૨માં નાશિકમાં 'રામનામ આધાર' આશ્રમ ખોલી પંડિતજીએ દેશમાં ભ્રમણ ચાલુ જ રાખ્યું. તેઓશ્રી જ્યાં જતા, ત્યાં ભક્તિનું વાતાવરણ સર્જી દેતા. 'રઘુપતિ રાઘવ રાજા રામ' એ તેમનુ પ્રિય કિર્તન હતું. ફરીથી મુંબઈના વિદ્યાલયને કેન્દ્ર બનાવી, મુંબઈમાં ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય શરૂ કર્યું.

નેપાળ, બ્રહ્મદેશ, સિલોન જેવા ભારતના ખૂણે ખૂણે ફરી તેઓશ્રીએ સંગીતના અનેક જલ્સા કર્યા અને સંમેલનો ભર્યાં.

સંગીત માટે આમ અવિરત મહેનત કરી. ૧૯૩૧ ના ઑગસ્ટની બારમી તારીખે મીરજમાં પંડિતજી ચિરશાંતિમાં પોઢી ગયા.

પંડિતજીએ મોટે ભાગે સંગીતનો પ્રત્યક્ષ પ્રયોગથી ક્રિયાત્મક (Practical) પ્રચાર કર્યો છે નાના મોટા લગભગ પચાસ જેટલાં સંગીતનાં પુસ્તકો પંડિતજીએ લખ્યાં, સંગીતની સ્વતંત્રલિપિ પણ તેઓશ્રીએ તૈયાર કરેલી જે હાલમાં ગાંધર્વ પદ્ધતિથી જાણીતી છે પંડિતજીની યાદમા 'ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય મંડળ'ની સ્થાપના થઈ જેનું હાલ પણ મુંબઈ કેન્દ્ર રહ્યુ છે અને જેની જુદા જુદાં નગરોમા સંગીતની શાળાઓ ચાલુ છે જેમા સંગીતની ડિગ્રીઓ પ્રદાન કરવામા આવે છે પંડીતજીએ મોટી સંખ્યામાં સંગીત રસિકો ઉત્પન્ન કર્યા. તેમના કેટલાય શિષ્યો આજે નામાંકિત કલાકારો છે પં. ઓમકારનાથ ઠાકુર, પં. નારાયણરાવ વ્યાસ, પં. શંકરરાવ વ્યાસ પં. વિનાયકરાવ પટવર્ધન અને પ્રો બી. આર. દેવધર પં. પલુષ્કરના જ શિષ્યો છે.

વિષયાતર ન થાય માટે આપણે એ યાદ રાખીએ કે આપણે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનાં છેલ્લા ૬૦ વર્ષની ચર્ચા કરીએ છીએ.

વાલકેશ્વર (મુંબઈ) માં એક બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં ૧૦-૮-૧૮૬૦ ને કૃષ્ણ જન્માષ્ટમીને દિવસે પંડિત વિષ્ણુ-નારાયણ ભાતખંડેજીનો જન્મ થયો. ઇ સ. ૧૮૮૩માં બી. એ. થયા પછી ઈ. સ. ૧૮૯૦માં એલ. એલ. બી.ની પરિક્ષાઓ પસાર કરી, પં. વિષ્ણુનારાયણ ભાતખંડેજીએ લાહોરમાં વકીલાત શરૂ કરી. જયપુરના મહમદઅલીખાં તેઓના મુખ્ય ગુરુ હતા, ગ્વાલીઅરના શ્રી એકનાથ પંડિત, રામપુરના નવાબ કલબેઅલીખાં, પં. બેલવાધકર બુવા અને શેઠ વલ્લભદાસ એ તેમના અન્ય ગુરુઓ હતા. પંડિતજી ગાયનમાં તો નિપૂણ હતા જ પરંતુ બંસી અને સિતાર પણ ઉત્તમ રીતે વગાડી જાણતા.

ઈ. સ. ૧૯૦૪માં સંગીતના ઉદ્ધાર માટે, સંગીતમાં શોધખોળ કરવા માટે તેઓશ્રીએ દેશમાં ભ્રમણ શરૂ કરી દીધું. તેઓશ્રી સંગીતજ્ઞોને મળતા તેમની સાથે વાદવિવાદ કરતા અને સંગીતનાં પુસ્તકોનું ઊંડુ અધ્યયન કરતા.

સર્વ પ્રથમ ૧૯૧૬માં સંગીતની એક મોટી કોન્ફરન્સ વડોદરામાં તેઓશ્રીએ ભરી, જેનું વડોદરાના મહારાજાના હસ્તે ઉદ્દ્ઘાટન થયું હતું. આજ સંમેલનમાંથી ૧૯૧૯માં ઑલ ઇન્ડીઆ મ્યુઝિક ઍકેડેમીનો જન્મ થયો એમ મનાય છે. ત્યાર પછી તો દિલ્હી, બનારસ, લખનવ વગેરે શહેરોમાં અનેક સંમેલનો ભરાયાં. પંડિતજીએ લખનવમાં મેરીઝ મ્યુઝિક કૉલેજ, ગ્વાલિયરમાં માધવ વિદ્યાલય અને વડોદરામાં પણ એક સંગીત વિદ્યાલયની સ્થાપના કરી.

ભારતીય સંગીતમાં શોધખોળ કરવા, અને તેમના જમાનામાં સંગીતની જે દશા હતી તે સુધારવા પંડિતજીએ ઘણું જ ભ્રમણ કર્યું. હૈદ્રાબાદ, સુરત, વિજયાનગરમ્, જગન્નાથપુરી, જૂનાગઢ, જામનગર, કલકત્તા, આગ્રા, તંજોર, ત્રિવેન્દ્રમ, ટ્રિચિનોપલ્લી, મૈસુર, અલ્હાબાદ, બનારસ, નખનવ, મથુરા, ગયા, જયપુર, બિકાનેર, અમદાવાદ વગેરે સ્થળોએ પંડિતજી, સંગીતના ઉદ્ધારાર્થે ફર્યા હતા.

પંડિતજી સંગીત જગતમાં મોટી ક્રાન્તિ લાવ્યા અને કેટલાક અગત્યના સુધારા પણ કર્યા. સર્વ પ્રથમ તેઓએ અપરિચિત રાગોની શોધ કરી, ત્યારબાદ દશ થાટમાં રાગોને વ્હેંચી દીધા. આમ જનક-જન્ય પદ્ધતિ અથવા ઠાઠ-રાગ પદ્ધતિ પ્રચારમાં લાવ્યા. બીજું મહત્વનું કાર્ય તેઓએ એ કર્યું કે જુનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનો ફેરવી તેમાં યોગ્ય સુધારા કર્યા, પરિણામે પહેલાં જે શુદ્ધ મેળ આજના કાફી જેવો હતો તેને બદલે શુદ્ધ મેળ આજે બિલાવલ થયો. મોટા ઉસ્તાદો પાસેથી તેમની ખાનદાની ચીજો ઘણાજ પરિશ્રમથી મેળવી તેને પુસ્તકરૂપે પ્રગટ કરી અને તે ચીજોને તેમણે અમર બનાવી દીધી. તેઓશ્રીએ પોતાની સ્વતંત્ર સહેલી સ્વરલિપિ પ્રસિદ્ધ કરી, જે હાલમાં 'ભાતખંડેજીની સ્વરલિપિ' એ નામે પ્રખ્યાત છે.

આખી જીંદગી સંગીતને ચરણે આમ અર્પણ કરી, સંગીતની અવિરત સેવા કર્યા પછી, તા. ૧૯-૯-૧૯૩૬ ને ગણેશચતુર્થીના દિવસે સંગીતનો આ તેજસ્વી દીપ પંચત્વમાં વિલિન થઈ ગયો.

પંડિત ભાતખંડેજીએ મોટેભાગે સંગીતનાં શાસ્ત્રોમાં શોધ કરેલી, એમ કહી શકાય કે તેઓશ્રીએ (theoretical) સંગીતનો પ્રચાર કર્યો. પંડિતજીએ ગુજરાતી, અંગ્રેજી, હિંદી, અને મરાઠી ભાષાઓમાં સંગીતનાં કેટલાંય પુસ્તકો લખ્યાં છે, જેમાના મુખ્ય આ છે—'હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ' (ક્રમિક પુસ્તકમાલિકા ૭ ભાગમાં), સંસ્કૃતમાં અભિનવ-રાગમંજરી અને લક્ષ્યસંગીત, મરાઠીમાં 'હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ' (ચાર ભાગમાં), ગુજરાતીમાં 'સ્વરમાલિકા', અંગ્રેજીમાં હિસ્ટોરિકલ સરવે ઑફ મ્યુઝિક, મ્યુઝિક ઑફ ઈન્ડીઆ અને અ કંપૅરીટીવ સ્ટડી ઑફ મ્યુઝિક સિસ્ટમ્સ્.

ભારતીય સંગીત–શાસ્ત્રના આ પ્રાણદાતાને સંગીત જગત સદાય આભારી રહેશે.

હવે આ વર્ષ માટે થોડા તાલ આપણે જાણી લઈએ.

વિલંબિત ત્રિતાલ—માત્રા સોળ, તાળી એક, પાંચ અને તેરમી માત્રા પર છે. ખાલી નવમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાઓ છે.

૧	૨	૩	૪
ધા–તીરીકીટ	ધીં–ત્રક	ધીધીં	ધા
૧			

૫	૬	૭	૮
ધા–ધાગે	તીરકીટ	ધીંધીં	ધા
૫			

૯	૧૦	૧૧	૧૨
ધા-તીરીકીટ	તીં-ત્રક	તીતીં	તા
૦			

૧૩	૧૪	૧૫	૧૬
ધા-ધાગે	તીરીકીટ	ધીધીં	ના-નાના
૧૩			

તાલ તિલવાડા—માત્રા સેાળ, તાળી એક, પાંચ અને તેરમી માત્રા પર છે. ખાલી નવમી માત્રા પર, ખંડ ચાર દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાએા છે

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
ધા	તીરીકીટ	ધીં	ધીં	ના	ના	તીં	તીં
૧				૫			

૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬
તા	તીરીકીટ	ધી	ધીં	ના	ના	ધી	ધીં
૦				૧૩			

તાલ પંજાબી—માત્રા સેાળ, તાળી એક, પાંચ અને તેરમી માત્રા પર છે ખાલી નવમી માત્રા પર ખંડ ચાર, દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાએા છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
ધા	ગધી	—ગ	ધા	ધાગે	નધી	—ગ	ધા
૧				૫			
૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬
ધા	કતી	—ક	તા	ધાગે	નધી	—ગ	ધા
૦				૧૩			

તાલ અદ્ધા—માત્રા સેાળ, તાળી એક, પાંચ અને તેરમી માત્રા પર છે. ખાલી નવમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાએા છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
ધા	—ધીં	—	ધા	ધા	—ધીં	—	ધા
૧				૫			
૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪	૧૫	૧૬
ધા	—તીં	—	તા	તા	—ધીં	—	ધા
૦				૧૩			

તાલ પંચસવારી—માત્રા પંદર, તાળી એક, ત્રણ, આઠ, બાર અને ચૌદમી માત્રા પર છે. ખાલી પાંચમી અને દશમી માત્રા પર. ખંડ સાત, દરેક ખંડ અનુક્રમે બે, બે, ત્રણ, બે, બે, બે અને બે માત્રાના છે.

१	२	३	४	५	६	७
धींना	—धीं	धींना	कत्ता	धींधीं	नाधीं	धींना
१		३		०		
८	९	१०	११	१२	१३	
त्रेक	तुंना	ता—त्रक	तुंना	कत्ता	धींधीं	
८		०		१२		
१४	१५					
नाधीं	धींना					
१४						



ભારતીય લોક–સંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીત

—પ્રમુખલાલ સી. પટેલ

'કોઈપણ દેશની સંસ્કૃતિ તેના સંગીતથી માપી શકાય છે' એમ ઈતિહાસ કહે છે. દેશની સંસ્કૃતિ અને સંગીતને સંબંધ હોય છે, એટલુ જ નહિ પણ દેશની સંસ્કૃતિમાં સંગીત અગત્યનેા ભાગ ભજવે છે. જૂના કાળમાં ભારતની સંસ્કૃતિ ઉચ્ચ શિખરે હતી એ આપણે જાણીએ છીએ, એ ઉપરથી અંદાર બાંધી શકાય કે આપણા સંગીતનું ધોરણ કેટલું ઊંચુ હશે.

ભારતમાં સંગીતના ઉગમ વિષે અનેક દંતકથાઓ અને મતો પ્રચલિત છે, જેમાંનો મુખ્ય મત એ છે કે, ભગવાન શંકરે વૃત્રાસુરને મારીને આનંદના આવેગમાં તાંડવ નૃત્ય કરી સંગીતની ઉત્પત્તિ કરી. દેવોની આ અમુલ્ય વિદ્યા ત્રૈલોક્યમાં ફરતા નારદ મુનિથી પૃથ્વી પર (ભારતમાં) આવી. આ તો મુખ્ય જનમત ટાંક્યો પરંતુ આવા મતને ઝાઝું સમર્થન તો ન જ અપાય.

સંગીતમાં બે મોટા વિભાગો પડે છે. આ વિભાગો તે લોક-સંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીત. જે સહજમાં ગ્રાહ્ય છે અને જેમાં જનતાનો મોટો વર્ગ રાચે છે તે શબ્દપ્રધાન સંગીત એટલે લોક-સંગીત. સંગીત શાસ્ત્રના નિયમાનુસાર જેનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે તેવું સ્વરપ્રધાન સંગીત તે **શાસ્ત્રીય સંગીત.**

લોક-સંગીતમાં નિયમોનું એટલું બધું બંધન હોતું નથી જેટલું શાસ્ત્રીય સંગીતમાં હોય છે. લોક-સંગીતના તાલ ટૂંકી માત્રાના, દ્રુત અથવા મધ્ય લયના હોય છે. રાગોની શુદ્ધતા પર આ સંગીતમાં ધ્યાન આપવામાં આવતું નથી. રાગના નિયમોને ખાસ મહત્વ ન આપતાં, કર્ણપ્રિય ગમેતેવા સ્વર સમૂહો લોક-સંગીતમાં હોય છે. આ કારણોને લઈને લોક-સંગીત દ્વારા જનતાનો મોટો વર્ગ પોતાની અભિરુચી સંતોષે છે અને એટલે જ તેનો પ્રચાર પણ વધુ છે. ભારતના કોઈપણ નાના કે મોટા, વિકસિત કે અવિકસિત ગામડામાં જઈએ તો ત્યાં પણ લોક-સંગીતનો આસ્વાદ મળશે. આપણા

ગુજરાતમાં હાલરડાં, દુહા, ગ્રામ્યગીતો, ગરબા વગેરેની ગણત્રી લોક-સંગીતમાં થાય છે. સામાન્ય રીતે સગીતનો જેને થોડું મનોરંજન કરવા પુરતો નાદ-શોખ છે, તેવો વર્ગ લોક-સંગીતના શ્રોતાઓનો હોય છે. શ્રી અવિનાશ વ્યાસ જેવા કલાકારોએ ગુજરાતમાં લોક-સગીતને નોધપાત્ર ઊઠાવ આપ્યો છે.

શાસ્ત્રીય સંગીત શીખવામાં અઘરૂં છે. 'તપ કર્યા વગર સિદ્ધિ પ્રાપ્ત નથી થતી' એ ન્યાયે કુશાગ્ર બુદ્ધિથી ઘણો જ પરિશ્રમ કર્યા બાદ જ શાસ્ત્રીય સગીત સાધ્ય થઈ શકે છે. આ સંગીત પાછળ સમયનો અને પૈસાનો ઘણો જ વ્યય કરવો પડે છે શાસ્ત્રીય સંગીતના જાણકારો, જેમની સંખ્યા સમાજમાં ઘણી ઓછી હોય છે, તેમની કૃપા પ્રાપ્ત કરીને તેઓની પાસે ક્રમબદ્ધ શિક્ષણ મેળવવું પડે છે. રાગના તેમજ તાલના નિયમોનું કડક પાલન કરવું પડે છે. શાસ્ત્રીય સંગીતના શ્રોતાઓ સંગીતને જાણનારા સંગીતની કદર કરનારા હોય છે. શાસ્ત્રીય સંગીતના પણ બે વિભાગ પડે છે—સૈદ્ધાંતિક (theoretical) અને વ્યવહારિક (practical) પહેલા વિભાગમા, સંગીતના સિદ્ધાતો, ભાષા, પારિભાષિક શબ્દો જેવા કે નાદ, શ્રુતિ, સ્વર, થાટ, રાગ, ગમક, મીંડ વગેરે આવે છે. બીજા વિભાગમાં ગાયન, વાદન અને નૃત્યમા સિદ્ધાતોને આધારે પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ કરવાનો હોય છે આ રીતે સાચું સંગીત તો શાસ્ત્રીય સંગીત જ કહી શકાય કારણ આપણે જોયું તેમ, તેમાં રાગ, સ્વરના નિયમો,

તાલનું ગણિત વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો શાસ્ત્રીય સંગીત એ 'સંગીત-વિજ્ઞાન' છે.

ઈશ્વર પ્રાપ્તિ માટેનું એક ઉત્તમ સાધન શાસ્ત્રીય સંગીત છે. નિયમાનુસાર શાસ્ત્રીય સંગીતના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ આગળ કુદરતનાં બળોને પણ નમવું પડે છે શાસ્ત્રીય સંગીત દરેક પ્રાણીઓ પર અસર કરે જ છે, તેમ છતાંય મનુષ્ય પર તીવ્ર અસર કરે છે જેનાથી મનુષ્યને સ્વર્ગીય ઉલ્લાસ પ્રાપ્ત થાય છે. ભૂતકાળમાં આપણા દેશમાં તાનસેન અને બૈજુ બાવરા જેવા મહાન સંગીત કલાકારોએ આપણા આજ શાસ્ત્રીય સંગીત દ્વારા, હૃદયના ઊંડાણમાંથી દર્દભર્યું સંગીત વહાવી, દેવતાઓને ખુશ કરીને, ધારી અસર કુદરત તેમજ મનુષ્ય પર ઊપજાવેલી તે આપણે કયાં નથી જાણતા? શાસ્ત્રીય સંગીત સચોટ અને અસરકારક છે તે માટેનો ઉત્તમોત્તમ પુરાવો આનાથી બીજો કયો હોઈ શકે?

આપણા આ સંગીતથી તો પરદેશીઓ પણ મોહિત થએલા છે. તેઓને પણ કબુલ કરવું પડયું છે કે ભારતીય સંગીતમાં તાલની લય અને ગણત્રી ખરેખર અદ્ભૂત છે.

ભારતના દરેક નાગરિકે ખરેખર ગર્વ લેવો જોઈએ કે આપણું સંગીત મહત્વપૂર્ણ, અનોખું અને અદ્ભૂત છે!

કંઠની માધુર્યતા અને આલાપ-તાનની ખૂબીઓ

ભારતનું સંગીત ગીતપ્રધાન છે. વાદન અને નર્તનને પણ ગીતનો જ આધાર છે તે આપણે જાણીએ જ છીએ, તેથી સંગીતના અભ્યાસીઓનો કંઠ સંગીતોપયોગી હોવો જોઈએ. મોટાભાગના લોકોનો અવાજ સારો જ હોય છે, તેમ છતાં જો મહેનતથી તેને કેળવવામાં આવે તો તે વધારે સંગીનોપયોગી થાય.

કંઠને મધુર બનાવવા માટે અવાજની યોગ્ય મહેનત કરવી જોઈએ. કુદરતી રીતે જે અવાજ નીકળે, તેને તે જ સ્વરૂપમાં કાઢવા પ્રયત્ન કરીએ તો અવાજ યોગ્ય રીતે કાઢયો કહેવાય, બાકી નકામા ઘાંટા તાણીને અવાજની ખેંચતાણ કરવાથી તો કંઠ સુધરવાને બદલે બગડે છે. અવાજના ક્રમશઃ આરોહ-અવરોહ કાઢી પ્રથમ એ જ્ઞાન મેળવવું જરૂરી છે. કે, પોતાનો અવાજ કયા સ્વર સુધી ઊંચે અને કયા સ્વર સુધી નીચે જઈ શકે છે. જો આમ કરવામાં ન આવે તો ઘણીવાર ગાયકી હાંસીપાત્ર બને છે. અવાજ હંમેશાં 'આ' કારમાં જ કાઢવો. 'આ' કાર ચોખ્ખો અને સ્પષ્ટ હોવો જરૂરી છે. 'આ' કારમાં એ, ઍ, ઑ થઈ ન જાય તેનું ધ્યાન રાખવું જોઈએ. બને ત્યાં સુધી આલાપ કરવા માટે તાનપુરાનો ઉપયોગ કરવો.

કંઠની માધુર્યતા વિષે વિચારતાં બીજી પણ એક મહત્વની બાબત યાદ આવી જાય છે અને તે એ છે કે અવાજ પર શ્વાસનો કાબુ હોવો જ જોઈએ. ગાયક કયા

સ્થાને રોકાઈને કઇ જગ્યાએ શ્વાસ લે છે તેની શ્રોતાઓને જાણ ન થવી જોઈએ, યોગ્ય સ્થાને જ શ્વાસ લેવાવો જોઇએ, ગમે તે સ્થાને અને ગમે તે સ્વર પર શ્વાસ લેવાથી ગાયન ઘણીવાર બેહુદું લાગે છે જેને શ્વાસ પર નિયંત્રણ નથી તેને લય અને તાલમા કચાશ રહેવાની જ.

ઘણા લોકો સંગીતનુ થોડું જ્ઞાન પ્રાપ્ત થતાં જ મોટા ગાયકોની નકલ કરી આલાપ-તાન લેવા પ્રયત્ન કરે છે પણ તેઓ એ ભૂલી જાય છે કે, મોટા કલાકારોએ કેટલાંય વર્ષોની જે સતત્ મહેનત કરી છે તેને પરિણામે જ તેઓ એવું ગાઈ શકે છે ટૂંકમા આલાપ-તાનની સાધના માટે આલાપ-તાનની કસરત કરવી જોઈએ.

આલાપ-તાનની કસરત આ રીતે થાય. શરૂઆતમાં નાના નાના સ્વર સમુદાયો લઈ તેમાં સરળ ઉલટપલટ, આરોહ-અવરોહ અને બબ્બે સ્વરોની જોડ બનાવી અવાજને સ્થિર રાખી મહેનત કરવી. સરળ અને લાંબા આરોહ-અવરોહ પણ આજ રીતે તૈયાર થઈ શકે છે. આલાપ-તાનની મહેનત કરતી વખતે કદીપણ સ્વરોને ધક્કા દેતાં દેતાં 'આ' કાર ન કરવો કારણ તેનાથી ખટકા, ગમક, મીંડ વગેરે બરાબર ન આવતા કંઠ બગડે છે



સંગીતને કાવ્ય સાથે સંબંધ

રાગદારીમાં શબ્દોનું મહત્વ છે એ બાબત આપણા સંગીતજ્ઞો જાણે કે ભૂલી જ ગયા હોય તેમ હાલમાં તો જણાય છે. પરિણામે અમુક ગાયકો તો એમ જ સમજી બેઠા છે કે સંગીતમાં શબ્દોનું ખાસ મહત્વ જ નથી. કેટલાક નામી ગાયકોના ગાયનમા તો શબ્દો સાંભળવા જ મુશ્કેલ બને છે તો પછી તેના અર્થનું તો પુછવું જ શું ? 'સંગીતમાં શબ્દોનું મહત્વ નથી' આ માન્યતા ભૂલ ભરેલી છે કારણ રાગના સ્વરો, જે યોગ્ય વાતાવરણ ખડું કરે છે તેમા કાવ્યના શબ્દો વધુ વેગ આપે છે. આપણે જાણીએ છીએ કે ઠુમરી, કજરી, હોરી વગેરે ગીતપ્રકારોમાં શબ્દોનું પ્રાધાન્ય અવશ્ય છે જ.

રાગદારીમાં શબ્દોનું મહત્વ સ્વીકાર્યા પછી સંગીતનાં આપણાં કાવ્યો તરફ નજર કરીશું તો એમાં કેટલીક બાબતો ગંભીર વિચારણા માગી લે તેવી જણાય છે આપણાં ઘણાંખરાં કાવ્યો ચંચળ પ્રકૃતિનાં છે જ્યારે તેને ગંભીર પ્રકૃતિના રાગમાં ગોઠવવામાં આવ્યાં છે, અથવા તો ગંભીર કાવ્યોને ચંચળ પ્રકૃતિના રાગમાં ઠોકી બેસાડવામાં આવ્યાં છે. આ રીતે રાગ જે રસનું પરિપોષણ કરતો હોય તેનાથી તદ્દન ભિન્ન રસનું કાવ્ય રાગમાં જોવા મળે છે દા. ત. રાગ રામકલી એ ગંભીર પ્રકૃતિનો રાગ છે જ્યારે તેના એક ખયાલના 'માછરિયાં મેંદી લાગી મેરે લાલ હાથન કી હાંરે કૈસી બની રે લોગવા' આ શબ્દો ચંચળ પ્રકૃતિના છે. આમ

કેટલાંક કાવ્યો તો એવાં જણાય છે કે કાવ્યના શબ્દાર્થ અને રાગના રસને સંબંધ હોતો જ નથી. તદુપરાંત અમુક એવા પણ ખયાલો મળે છે જેમાં બોલતાન અને આલાપ લેતી વખતે શબ્દાર્થ ન રહેતા, શબ્દો ગમે ત્યાંથી તૂટી જાય છે અને શબ્દાર્થ ધ્યાનમા લઇને ગાવું ગાયકો માટે મુશ્કેલ બની જાય છે આવી સ્થિતિ હોવાને કારણે ગાયક સ્વાભાવિક રીતે જ શબ્દો પર ધ્યાન ન આપતા કાવ્યોના અક્ષરો પર જ બોલતાન વગેરેની જમાવટ કરે છે. દા. ત. 'રાધાને બંસી ચુરાઇ" રામકલીના આ ખયાલમાં શરૂઆતમાં રાગની બઢત ચીજના શબ્દાર્થથી સારી થઈ શકશે પણ આગળ જતાં જ્યારે દ્રુત તાનો લેવાશે ત્યારે રાધાની સ્થિતિ દયાજનક થઇ જાય છે. હવે આનો અર્થ એ થયો કે ખ્યાલમા દ્રુત તાનો ન લેવી જોઇએ પણ એ તો અશક્ય છે કારણ કે તાનથી જ ખ્યાલ શોભે છે

ઠીક છે! આપણી ભાવી પેઢીમાં કોઇક સારો ગાયક-કવિ આ ઉણપો દૂર કરી શકે નહિ ત્યાં સુધી તો ઉપરોક્ત ખામીઓ સહન કર્યે જ છૂટકો.

સંગીત અભ્યાસીઓનાં પથસુચક ચિહ્નો

સામાન્યતઃ માનવી જ્યારે, કાનને ગમે તેવુ, કોઈ મીઠુ અને મોહક ગીત સાંભળે છે ત્યારે તેને સંગીત શીખવાની તીવ્રેચ્છા જાગે છે, ત્યારબાદ તે સંગીત શીખવાની શરૂઆત કરે છે સાધારણ સ્વરજ્ઞાન અને રાગજ્ઞાન થયા. પછી તે બીજા કલાકારોનાં છિદ્રો શોધે છે અમુક કલાકારે આ ખોટું ગાયું, આ પ્રમાણે હોવું જોઈએ, મને આમ -શીખવવામાં આવ્યું છે વગેરે. આ સ્થિતિમાં સંગીતના અભ્યાસીની દશા 'અધુરો ઘડો છલકાય ઘણો' અથવા 'Empty vessel makes more sound' જેવી ગણાય.

સગીતમાં પોતાને રસ હોવાને કારણે આગળ જતાં આ અભ્યાસીને કાને, સારા સારા કલાકારોનાં ગીતો પડે છે. આ તબક્કે સંગીત વિષે તેણે ઠીકઠીક અભ્યાસ કર્યો હોય છે. રાગના ભેદ, વાદી-સંવાદીની સમજ, આવિર્ભાવ, તિરોભાવ, ગમક, મીડ, ખટકા, આદોલન વગેરે વિષયોની સમજ હોવાને કારણે તેને સમજાય છે કે 'સારા ગાયક થવા માટે મારે રાગ પર સ્વામિત્વ જમાવવું પડશે.' લગભગ આ વખતે તે રાગના રસનિધિમાં ડૂબવા પ્રયત્નો કરતો હોય છે. તેની કળાનું મૂલ્યાંકન કરી શકે તેવા ગુણીજનો અને શ્રોતાઓની તેને મન ઘણી જ કિંમત હોય છે

હવે ત્રીજી અને છેલ્લી સ્થિતિ છે કે સંગીત અભ્યાસી, અભ્યાસી મટીને કલાકાર થાય છે. હવે રાગનું વાતાવરણ જમાવવા

તેને ખાસ મહેનત કરવી પડતી નથી, રાગના કરુણ, વીર, શૃંગાર વગેરે રસમાં તે પોતાને, પોતાની જાતને ભૂલી જાય છે, પોતાની કલ્પનાઓ અનુસાર સ્વરોની દુનિયામાં લહેરે છે. આ કક્ષાએ પહોંચ્યા પછી જ તેને શ્રોતાઓના મનોભાવ ઓળખવાનો સ્વાનુભાવ થાય છે. હવે, તે ગમે તેવા સાધારણ શ્રોતાઓ આગળ ન ગાતાં સંગીતજ્ઞો આગળ ગાવાનું વધુ પસંદ કરશે કારણ કે સામાન્ય શ્રોતાઓ તેને વેળાકવેળાના રાગો ગાવાની ફરજ પાડે છે જે તેને કંટાળાજનક થઈ પડે છે, માટે જ ગાયકોમાં એવી એક કહેવત પ્રચલિત છે 'कद्रदान हमारे गुलाम और बेकद्रके हम गुलाम'

ખરેખર કોઈએ સાચું જ કીધું છે કે, ગાયક–વાદકની પ્રગતિ શ્રોતાઓ પર અવલંબિત છે.

રાગ અને રસ

બિભત્સ, હાસ્ય, કરુણ, શૃંગાર, વીર, ગંભીર, રૌદ્ર, ભયાનક અને શાંત વગેરે રસમાંથી એકાદ રસ દરેક રાગમાં હોય છે જ. રાગમાં રહેલા રસને વાતાવરણમાં . રેલાવવા માટે મોટો હિસ્સો કલાકારનો જ છે. કલાકારની જુદા જુદા સમયે જેવી મનસ્થિતિ હશે તેવો તેનો અવાજ નીકળશે, તેવા તેના સ્વરસમૂહો હશે અને તે મુજબ તે, તે રાગની રસોત્પતિ ભિન્ન ભિન્ન સમયે ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં કરી શકશે. ગીતની શૈલિ, શબ્દોનાં ઉચ્ચારણ, ગીતોની લય અને

ક્યારેક અભિનય પણ કલાકારને રસોત્પતિમાં મદદરૂપ થાય છે.

માનવ સ્વભાવ પરિવર્તનશીલ છે. માનવી જુદા જુદા સમયે હસે છે, રડે છે, ગુસ્સે થાય છે, ભયભિત થઈ ચીસ પાડે છે વગેરે તેની ક્રિયાઓમાં અમુક લાગણીઓ છૂપાએલી હોય છે. બ્હીકની ચીસ, ગુસ્સાના ફૂંફાડા વગેરે તેના અવાજમાં કઈક એવી અકથ્ય મનોભાવનાની છાપ સંતાએલી હોય છે, તેના એ મનોભાવ પ્રદર્શિત કરવા માટે તેણે સંગીતના સ્વરોનો આધાર લીધો છે. સ્વરોથી જ્યારે માનવીની ઉપરોક્ત લાગણીઓ પ્રદર્શીત થાય છે ત્યારે પ્રત્યક્ષ પ્રયોગથી આપણે કહીએ છીએ કે અમુક રાગ, અમુક રસનું પરિપોષણ કરે છે. આમ હોવા છતાંય રાગનો પ્રત્યક્ષ સંબંધ રસથી કરવો અત્યંત કઠિન છે અને તેને માટે અનેક બાબતો જેવી કે કલાકાર, સમય, શ્રોતાઓ વગેરે કારણભૂત છે.

સામાન્યતઃ લાંબા સ્વરાંતરથી કરુણ કે શાંત રસ ઉત્પન્ન થઈ શકતો નથી જેમકે હિંડોલ, માલકૌસ, દુર્ગા, અડાણા, મારવા, શંકરા, માલશ્રી, કામોદ, છાયાનટ વગેરે રાગોમાં વીર, ગંભીર અથવા રૌદ્ર રસ હોય છે. તેવી જ રીતે ટૂંકા સ્વરાંતરથી વીર કે રૌદ્ર રસની ભાવના થવી અશક્ય છે, જેમકે ભૈરવ, ભૈરવી, આશાવરી, પીલુ, તોડી, યમન, બિલાવલ, કાફી, પૂરિયાધનાશ્રી વગેરે રાગોમાં શાંત, કરુણ અથવા શૃંગાર રસ છે.

રાગના રસને પુષ્પની સુગંધી સાથે સરખાવી શકાય કે જે, જુદા જુદા સમયે માનવી પર જુદી જુદી અસરો કરે

છે. દા. ત. રાતરાણી પુષ્પની સુગંધ દિવસના સમયે તો મોહક હોય છે જ તેમ છતાં રાતની તેની મ્હેક ઓર જ હોય છે. વસંત રાગ દિવસે સાંભળવો ગમે છે તેમ છતાં મધ્ય રાત્રીએ તેની શોભા અવર્ણનીય હોય છે.

સંગીત સંસ્થા

સંગીતની આદર્શ સંસ્થા એ કહી શકાય કે જ્યાં સંગીતના વિદ્યાર્થીઓ પોતાની કળાનો સંપૂર્ણપણે સર્વાંગી વિકાસ કરી શકે. કળાના વિકાસ માટે સંગીત સંસ્થામાં વાદ્યો તેમજ સંગીત વિષયક પુસ્તકો હોવાં જરૂરી છે. સંસ્થામાં અભ્યાસ કરતા વિદ્યાર્થીઓના જલસાઓ જેમ બને તેમ વધુ પ્રમાણમાં થવા જોઈએ. દરેક વિદ્યાર્થીઓની પસંદગી મુજબનાં વાદ્યો અને ગાયનનું પુરતું જ્ઞાન સંસ્થાના સંચાલકને હોવું અતિ આવશ્યક છે. કયા અવાજવાળા વિદ્યાર્થીના કંઠમાં કયો ગીત પ્રકાર દીપી ઉઠશે, કયા વિદ્યાર્થીનો હાથ કેવા વાદ્ય પર સારી જમાવટ કરી શકશે વગેરે જ્ઞાન પણ સંગીત સંસ્થાના સંચાલકને હોવું જ જોઈએ. આવી આદર્શ સંગીત સંસ્થામાંથી જ સંગીતનાં રત્નો પેદા થાય છે.

છેલ્લાં વીસેક વર્ષમાં સંગીતની નોંધપાત્ર પ્રગતિ થઈ છે એ આનંદની વાત છે. મોટાં શહેરોમાં તેમજ ગામોમાં સંગીતની શાળાઓ અને વર્ગો શરૂ થયા છે. સંગી-

ક્ષની કેટલીક સંસ્થાઓ તો સરકાર સંચાલિત પણ છે. સંગીતનાં સંમેલનો ભરાય છે. સંગીતનાં મંડળો, સંગીતના અભ્યાસીઓની પરિક્ષાઓ લઈ સંગીતની જુદી જુદી ઉપાધીઓ પ્રદાન કરે છે. શિક્ષકોનાં પણ અમૂક જૂથ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. કોલેજોમાં પણ સંગીતની ડિગ્રીઓ મળવા લાગી છે, યોગ્ય વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિથી વિદ્યાર્થીઓને સંગીત શિક્ષા અપાય છે વગેરે વગેરે બધો જ પ્રતાપ પહેલાંની સારી સંગીત સંસ્થાઓનો છે.

વાદ્યોમા નડતી મુશ્કેલીઓ સુધારી તેમાં શોધખોળ કરવી તેમજ સીનેમા, રેડીઓ અને પ્રેસ (છાપખાનાં) વગેરેના સહકારથી હાલ જે સંગીતનો પ્રચાર થાય છે તે કરતાં અનેકઘણો પ્રચાર કરવાનું કાર્ય પણ સંગીત સંસ્થાઓનું છે. આ માટે જો સંગીત મંડળો એકત્રિત થાય અને એક શક્તિશાળી જૂથ ઊભું કરે તો સંગીતની દુનિયામાં જબ્બર ક્રાંતિ આવે એ હકીકત નિર્વિવાદ છે

ધંધાર્થી સંગીતજ્ઞો

ધંધાર્થી સંગીતજ્ઞોના કુલ ચાર વર્ગો ગણાવી શકાય. (૧) વાગ્ગેયકાર (૨) કલાવંત (૩) શિક્ષક (૪) શાસ્ત્રકાર.

વાગ્ગેયકાર એટલે જેને સાહિત્યનું જ્ઞાન હોવા ઉપરાંત સંગીતનું પણ સક્રિય સાધારણ જ્ઞાન હોય અને જે લોકરુચી

ઓળખીને ગીતો બનાવી શકે તે. વાગ્ગેયકારમાં કવિત્વ શક્તિ હોવી જ જોઈએ. તેની કવિતાઓ ગાયકો ગાઈ શકે એવી હોવી જોઈએ સ્કયૂબર્ટ, બિથોવન, બૉક, મૉઝાર્ટ, હેંડેલ, વાગ્નર વગેરે પરદેશી વાગ્ગેયકારો પ્રખ્યાત છે. આપણા દેશના જાણીતા વાગ્ગેયકારોના નામ આ પ્રમાણે છે શકીલ બદાયૂની, સાહિર લુધીઆનવી, શૈલેન્દ્ર, હઝરત જયપુરી, પ્રદીપજી, દિપક વ્યાસ, અવિનાશ વ્યાસ, રવીન્દ્રનાથ ટાગોર, ઝવેરચંદ મેઘાણી, રાજેન્દ્ર કિશ્ન વગેરે.

કલાવંત તેને કહેવાય જે ગાયક હોય તો હંમેશ, કોઈપણ સમયે કોઈપણ રાગ ગાવા માટે તૈયાર હોય અને, વાદક હોય તો હંમેશ કોઈપણ રાગ વગાડવા તૈયાર હોય. રાગનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન હોવા ઉપરાત જો વાદક હોય તો સારો હાથ અને જો ગાયક હોય તો સારો અવાજ હોવો આવશ્યક છે. યોહાન કયૂબલિક, ક્રૂઝો, પૉલ રોબ્સન્ વગેરે પરદેશી કલાવંતો છે પં. વિનાયકરાવ પટવર્ધન, પં. ઓમકારનાથ ઠાકુર, પ્રૉ. રામચંદ્ર એચ. બ્રહ્મભટ્ટ, પં. રવિશંકર, ઈમામુદ્દીન દાગર, શ્રી પન્નાલાલ ઘોષ, બિસ્મીલ્લાખાન, વી જી. જોગ, ઉસ્તાદ અલીઅકબરખાન, નાગરદાસ ચાવડા વગેરે આપણા દેશના પ્રખ્યાત કલાવંતો છે

સંગીત શિક્ષક પણ એક ઘણી જ અગત્યની વ્યક્તિ છે, કારણ કે ભાવિ સંગીતની પેઢીનો તે ઘડવૈયો છે સંગીત શિક્ષકનો સ્વભાવ શાંત અને ગમેતેવા વિદ્યાર્થી સાથે હળી શકે તેવો હોવો જોઇએ. વિદ્યાર્થી સમક્ષ પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ

કરી બતાવવાની સંપૂર્ણ આવડત અને ગંભીર વિષયોમાં મનોરંજન ઉમેરી વિદ્યાર્થીઓને વિદ્યા સમજાવવાની શક્તિ પણ સંગીત શિક્ષકમાં હોવી જ જોઈએ. સંગીત શિક્ષકે હંમેશ એ યાદ રાખવું જોઈએ કે મારી આબરૂ તે મારા વિદ્યાર્થીઓ જ છે. જેમ ફળથી ઝાડની કિંમત અંકાય તેમ વિદ્યાર્થીના જ્ઞાનથી ગુરુની કિંમત અંકાય. સર ઑાગસ્ટ મૅન્સ્, ખીચ હૅમ, સર ચાર્લ્સ હૅાલ વગેરે પરદેશી સંગીત શિક્ષકો પ્રખ્યાત છે સ્વ. પં વિષ્ણુ દિગમ્બર પલુષ્કર, અલ્લાઉદ્દીનખાં, વિનાયકરાવ પટવર્ધન, વાડીલાલ જી. ભાવસાર, આતાહુસેનખાં, મધુસુદન જોષી, સ્વ. અબ્દુલ કરીમખાં વગેરે આપણા દેશના પ્રખ્યાત સંગીત શિક્ષકો ગણાવી શકાય.

સંગીત શાસ્ત્રનું સંપૂર્ણ સૈદ્ધાતિક જ્ઞાન હોવા ઉપરાત સંગીતના પ્રત્યક્ષ પ્રયોગનું પણ થોડુઘણું જ્ઞાન જેને હોય તે સંગીત શાસ્ત્રકાર કહેવાય. સંગીતના સિદ્ધાતો બરાબર સમજીને તેમા યોગ્ય ફેરફાર કરવાની શક્તિ સંગીત શાસ્ત્રકારમાં હોવી જોઈએ. હેલ્મોલ્ટ્ઝ, વિલ્યમ પોલ વગેરે પરદેશી સંગીત શાસ્ત્રકારો પ્રખ્યાત છે આપણા દેશમા પ્રો. બી આર. દેવધર, શ્રી નરેન્દ્ર શુકલ, પં. વિનાયકરાવ, પં. ભાતખંડેજી, ડૉ. હિરજીભાઈ પાત્રાવાલા વગેરે જાણીતા સંગીત શાસ્ત્રકારો ગણાય છે



પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (રજી. નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(એચ્છવલાલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત તૃતીય વર્ષ

સમય દોઢ કલાક   તા. ૧૪-૭-૫૮   ગુણ ૭૫

સૂચના—ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે, બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ લખો. વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદ્યનો પ્રશ્ન અને ગાયન વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના ગુણ સરખા છે.

૧. છેલ્લાં ૬૦ વર્ષોમાં થએલ જાણીતા ગાયકો, વાદકો, શાસ્ત્રકારો, પુસ્તકો વગેરેને આવરી લે તેવી ભારતીય સંગીતના ઈતિહાસની સામાન્ય રૂપરેખા આપો.

૨. કોઈપણ સાત પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યા સમજાવો. સૂત, વિલોમ, અનુલોમ, ન્યાસ, ઉપન્યાસ, અલ્પત્વ, બહુત્વ, આવિર્ભાવ, તિરોભાવ, આક્ષિપ્તિકા, ઊઠાવ, ચલન, રૂપકાલાપ

૩. પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે અથવા પંડિત વિષ્ણુ દિગમ્બર પલુષ્કરનું જીવન ચરિત્ર લગભગ પચીસ લીટીમાં આલેખો.

૪. નીચે જણાવેલ તાલમાંથી કોઈપણ ત્રણ તાલ સંપૂર્ણ માહિતી આપી લિપિબદ્ધ લખો—વિલંબિત ત્રિતાલ, તિલવાડા, પંજાબી, અદ્ધા, પંચસવારી.

૫ કોઈપણ એક વિષય પર નિબંધ લખો-(૧) ભારતનું શાસ્ત્રીય સંગીત અને લોક-સંગીત (૨) સંગીતની સંસ્થાઓ. (૩) શ્રુતિઓ-પ્રાચીન અને અર્વાચીન

૬. વિલબિત ખયાલ અને તરાના વિષે જે જાણતા હો તે લખો.

૭. નોમ્-તોમ્ અને આલાપ વિષે ચર્ચા કરો.

વાદ્ય વિભાગ

૧. (સા) સાથ કરવા માટે વાયોલીનને સારંગી વાદ્ય જેવું બનાવવુ હોય તો તમે વાયોલીન પર કેવી મહેનત કરશો તેના દાખલા આપી સમજાવો.

(રે) સિતાર અને બીન એ બનેની લોકપ્રિયતા અને ગુણાવગુણ વિષે સ્પષ્ટીકરણ કરો

(ગ) હાર્મોનિયમનો નિષેધ સંગીત વિદ્ નો શા માટે કરે છે તે સવિસ્તર સમજાવો.

(મ) તબલાનો સાથ ગાયકને ઉપયોગી ખરો ? શા માટે ?

(પ) જલતરંગનો વાસ્તવિક અર્થ સમજાવી તેનું ચિત્ર દોરી તેના સ્વર સપ્તકની સમજુતિ આપો

(ધ) ભગવાન શ્રી કૃષ્ણના પ્રિય વાદ્ય વિષે જે જાણતા હો તે લખો.

દિલરૂબા અને તેની બેઠક



વાદન વિભાગ

'દિલરૂબા' શબ્દ ફારસી ભાષાનો છે. દિલરૂબા એટલે દિલને ખૂશ કરનાર. સારંગી પરથી ઉતરી આવેલું ભારતનું જ આ એક લોકપ્રિય તંતુવાદ્ય છે. અરબસ્તાનના કોઈ સંગીત કલાકારે તેની શોધ કરી હોય તેમ મનાય છે.

સેવનના લાકડાના દિલરૂબા ઉત્તમ ગણાય છે. તરપની ખૂંટીઓ માટે ખેરનું લાકડું વખણાય છે. હાલમાં છ થી સાડા આઠ ઇંચ સુધીની કોઠીવાળા દિલરૂબાનો પ્રચાર છે. કોઠી પર મઢેલું ચામડું જેમ વધુ પાતળું, તેમ દિલરૂબાનો અવાજ વધુ કર્ણપ્રિય. દિલરૂબાની દાંડી આશરે ત્રીસ ઇંચ લાંબી, અઢીથી ત્રણ ઇંચ પહોળી અને લગભગ બે ઇંચ જેટલી જાડી હોય છે સિતારના પડદાની જેમ આ વાદ્યને પણ પડદાની વ્યવસ્થા છે, પરંતુ સિતારમાં પડદાને દાંડી પર તાંતથી બાંધેલા હોય છે જ્યારે દિલરૂબાના પડદા દાંડી પર રાખવા માટે સ્પ્રીંગથી (અથવા તાંતથી) બાંધેલા હોય છે યા તો પડદાને છેડે એવા ખાંચા હોય છે જેમાં દાંડીની બંને બાજુએ રાખેલી ધાતુની પટ્ટીમાં પડદા સરકી શકે. પડદા પિત્તળના અથવા જર્મન સિલ્વરના હોય છે. દિલરૂબાને વગાડવા માટે ગજનો ઉપયોગ કરવો પડે છે. ગજની લાકડી લગભગ ૨૭ ઇંચ લાંબી અને અડધા ઇંચ વ્યાસની હોય છે. ગજ સાધારણ કમાનાકારમાં હોય છે, જેમાં ઘોડાના કાળા વાળ બાંધેલા હોય છે.

આ વાદ્યમાં આમ તો બે સપ્તક સુધીની (મ થી મ)

વ્યવસ્થા હોય છે તેમ છતાંય કુશળ કલાકાર આખોય મંદ્ર સપ્તક વગાડવા માટે ષડ્જના તારનો સફળ પ્રયોગ કરે છે. હાલમાં તો છેલ્લા તારને ખરજના ષડ્જ પર મેળવીને આખોય ખરજ સપ્તકનો પ્રયોગ થતો દેખાય છે. પ્રાચીન સમયમાં ઉપરના ચાર તાર મેળવવા માટે હાથી દાંતની ખૂંટીઓ વપરાતી પરંતુ તે સ્થાને તાર મેળવવા સુગમ પડે તે માટે આજે પેચવાળી ઇગ્લીશ ચાંવીઓનો ઉપયોગ થાય છે. દિલરૂબાના ચિત્રમા (પૃષ્ટ ૧૫૪) જે તાર પર આંગળીઓ છે તે, બાજનો તાર, પોલાદનો હોય છે અને તે મંદ્ર મધ્યમાં મેળવાય છે. તેની જોડેનો બીજો તાર પંચધાતુનો હોય છે અને તે મંદ્ર ષડ્જમાં મેળવાય છે. ત્રીજો તાર પોલાદનો હોય છે જે મંદ્ર પંચમમાં મેળવેલો હોય છે. ચોથો તાર પિત્તળનો હોય છે અને તે ખરજના પંચમમાં મેળવાય છે. આ ચાર તાર ઉપરાંત સિતારની જેમ દિલરૂબામાં પણ તરપના તાર હોય છે. જેની સંખ્યા ૧૩ થી ૨૫ સુધીની હોય છે. દિલરૂબામાં ૧૭ તરપ વ્યવહારિક ગણાય. રાગના સ્વરોને અનુલક્ષીને તરપો મેળવાય છે. દિલરૂબા બનાવવા માટે હાલ મિરજ, મુંબઇ, કલકત્તા, સુરત અને વડોદરામાં મશહુર કારખાનાંઓ છે.

દિલરૂબાની લંબાઈ સારંગીથી કંઈક વધારે હોવાથી તેને વગાડવામાં અમુક મુશ્કેલીઓ નડે છે. દિલરૂબાની દાંડી લાંબી હોવાને લીધે, ઝડપી તાનો વગાડવામાં મુશ્કેલી પડે છે, છતાંય જો ત્રણ આંગળીઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવે તો તાનોને વેગ જરૂર મળે. સારંગીની જેમ દિલરૂબામાં પણ ગમક

ઝૅટકા, મુરકી, કણ, આંદોલન, મીંડ, ઘસીટ વગેરે ઘણી જ સરળતાથી લઈ શકાય છે. સારંગી કરતાં આ વાદ્યમાં તાર ષડ્જથી મંદ્ર પંચમ સુધીની ગમકની તાન યા મીંડ લેવી ઘણી જ સુગમ પડે છે. હાલ સારંગી કરતાં આ વાદ્યની સારી એવી ખ્યાતિ છે. આગળ જણાવ્યું તેમ. સારંગી વગાડનારની આંગળીઓમાં નખની ઉપરના ભાગમાં તારના ઘસારાથી કદરૂપાં નિશાન દેખાય છે, દિલરૂબા વગાડનારની આંગળીઓને તેવું નથી થતું, કારણ કે તેમાં ફક્ત આંગળીની નીચે જ તારનેા ઘસારેા હેાય છે. સારંગીનેા દેખાવ આકર્ષક નથી હેાતેા જ્યારે દિલરૂબાનેા દેખાવ સુંદર હેાય છે. આજકાલ તેા કેટલાક દિલરૂબાને વધુ સુંદર દેખાવ માટે હાથીદાંતની નકશીઓ પણ હેાય છે.

દિલરૂબા વગાડવા માટે અનેક બેઠકેા છે, મુખ્ય બેઠક ચિત્રમાં દર્શાવેલી છે, તેમ છતાંય અરબસ્તાનમાં જે બેઠક આ વાદ્ય માટે જાણીતી છે તે આ પ્રમાણે છે. સૌ પ્રથમ પલાંઠીવાળીને બેસવું ત્યારબાદ જમણા પગનેા પંજો પાછળ જાય તેવી રીતે જમણા પગની ઊભી પલાંઠી વાળવી. આ બેઠકનેા પ્રચાર હવે ઓછો થતેા જાય છે.

દિલરૂબાના પ્રખ્યાત કલાકારેા—શ્રી નાગરદાસ ચાવડા, જેઓ અમદાવાદ રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત હેાઈ સંગીત સંમેલનેામાં પણ વ્યાપક કીર્તિ પામેલા છે. શ્રી પ્રહ્લાદ ગાંનું, જેઓ મુંબઈના રહીશ છે, અને સંગીત સંમેલનેામાં પણ તેમની ઘણી જ ખ્યાતિ છે. શ્રી પ્યારેસીંગ, જેઓ

વ્યવસ્થા હોય છે તેમ છતાંય કુશળ કલાકાર આખોય મંદ્ર સપ્તક વગાડવા માટે ષડજના તારનો સફળ પ્રયોગ કરે છે. હાલમાં તો છેલ્લા તારને ખરજના ષડ્જ પર મેળવીને આખોય ખરજ સપ્તકનો પ્રયોગ થતો દેખાય છે. પ્રાચીન સમયમાં ઉપરના ચાર તાર મેળવવા માટે હાથી દાંતની ખૂંટીઓ વપરાતી પરંતુ તે સ્થાને તાર મેળવવા સુગમ પડે તે માટે આજે પેચવાળી ઇંગ્લીશ ચાંવીઓનો ઉપયોગ થાય છે. દિલરૂબાના ચિત્રમાં (પૃષ્ટ ૧૫૪) જે તાર પર આંગળીઓ છે તે, બાજનો તાર, પોલાદનો હોય છે અને તે મંદ્ર મધ્યમાં મેળવાય છે. તેની જોડનો બીજો તાર પંચધાતુનો હોય છે અને તે મંદ્ર ષડ્જમાં મેળવાય છે. ત્રીજો તાર પોલાદનો હોય છે જે મંદ્ર પંચમમાં મેળવેલો હોય છે. ચોથો તાર પિત્તળનો હોય છે અને તે ખરજના પંચમમાં મેળવાય છે. આ ચાર તાર ઉપરાંત સિતારની જેમ દિલરૂબામાં પણ તરપના તાર હોય છે. જેની સંખ્યા ૧૩ થી ૨૫ સુધીની હોય છે. દિલરૂબામાં ૧૭ તરપ વ્યવહારિક ગણાય. રાગના સ્વરોને અનુલક્ષીને તરપો મેળવાય છે. દિલરૂબા બનાવવા માટે હાલ મિરજ, મુંબઇ, કલકત્તા, સુરત અને વડોદરામાં મશહુર કારખાનાંઓ છે.

દિલરૂબાની લંબાઈ સારંગીથી કંઇક વધારે હોવાથી તેને વગાડવામાં અમુક મુશ્કેલીઓ નડે છે. દિલરૂબાની દાંડી લાંબી હોવાને લીધે, ઝડપી તાનો વગાડવામાં મુશ્કેલી પડે છે, છતાંય જો ત્રણ આંગળીઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવે તો તાનોને વેગ જરૂર મળે. સારંગીની જેમ દિલરૂબામાં પણ ગમક

ખટકા, મુરકી, કણ, આંદોલન, મીંડ, ઘસીટ વગેરે ઘણી જ સરળતાથી લઈ શકાય છે. સારંગી કરતાં આ વાદ્યમાં તાર ષડ્જથી મંદ્ર પંચમ સુધીની ગમકની તાન યા મીંડ લેવી ઘણી જ સુગમ પડે છે. હાલ સારંગી કરતાં આ વાદ્યની સારી એવી ખ્યાતિ છે. આગળ જણાવ્યું તેમ. સારંગી વગાડનારની આંગળીઓમાં નખની ઉપરના ભાગમાં તારના ઘસારાથી કદરૂપાં નિશાન દેખાય છે, દિલરૂબા વગાડનારની આંગળીઓને તેવું નથી થતું, કારણ કે તેમાં ફક્ત આંગળીની નીચે જ તારનો ઘસારો હોય છે. સારગીનો દેખાવ આકર્ષક નથી હોતો જ્યારે દિલરૂબાનો દેખાવ સુંદર હોય છે. આજકાલ તો કેટલાક દિલરૂબાને વધુ સુંદર દેખાવ માટે હાથીદાંતની નકશીઓ પણ હોય છે

દિલરૂબા વગાડવા માટે અનેક બેઠકો છે, મુખ્ય બેઠક ચિત્રમા દર્શાવેલી છે, તેમ છતાંય અરબસ્તાનમાં જે બેઠક આ વાદ્ય માટે જાણીતી છે તે આ પ્રમાણે છે. સૌ પ્રથમ પલાંઠીવાળીને બેસવું ત્યારબાદ જમણા પગનો પંજો પાછળ જાય તેવી રીતે જમણા પગની ઊભી પલાંઠી વાળવી. આ બેઠકનો પ્રચાર હવે ઓછો થતો જાય છે.

દિલરૂબાના પ્રખ્યાત કલાકારો—શ્રી નાગરદાસ ચાવડા, જેઓ અમદાવાદ રેડીઓ સ્ટેશનના કલાવંત હોઈ સંગીત સમેલનોમાં પણ વ્યાપક કીર્તિ પામેલા છે. શ્રી પ્રહલાદ ગાનું, જેઓ મુબઈના રહીશ છે અને સંગીત સંમેલનોમાં પણ તેમની ઘણી જ ખ્યાતિ છે. શ્રી પ્યારેસીંગ, જેઓ

પંજાબના વતની છે અને દિલ્હી રેડીઓ પરથી તેમના કાર્ય-ક્રમોનો જનતાને અમુલ્ય લાભ આપે છે. શ્રી ખુશાલદાસ મકવાણા, જેઓ અમદાવાદના રહીશ છે અને દિલરૂબા પર તેમનો ઘણો જ સારો કાબુ છે. શ્રી કાન્તિલાલભાઈ, જેઓ સોનગઢના વતની છે અને દિલરૂબાની કલામાં નિપૂણ છે.

દિલરૂબાની કક્ષાનાં બીજાં કેટલાંક વાદ્યો છે, તેમાં ઇસરાજ અને કલે–દિલરૂબાનું પણ સારું માન હતું. જે દિલરૂબા સારી રીતે વગાડી શકે તેને ઉપરનાં બંને વાદ્યો વગાડવાં સહેલાં થઈ પડે.

ઇસરાજની કોઠીનો નીચલો ભાગ વધારે પહોળો અને ડાબી તરફથી ચાંચ આકારનો હોય છે. કોઠીના ઉપરના ભાગની પહોળાઈ ઘણી જ ઓછી હોય છે. ઇસરાજનો પ્રચાર બંગાળ પ્રદેશમાં હાલ પણ જોવા મળે છે. કલે–દિલ-રૂબાનો આકાર આબેહૂબ દિલરૂબા જેવો જ હોય છે પરંતુ તેમાં વિશેષતા એટલી જ છે કે, મોટો અવાજ કરવા માટે સ્પીકરની વ્યવસ્થા હોય છે.

આ વાદ્યનો અવાજ શરણાઇને મળતો આવે છે. બી. એન. બોઝ, સુશીલા મિત્રા, શ્રી પ્રેમદત્ત વગેરે આ વાદ્યોના જાણીતા કલાકારો છે.



સંગીત ચતુર્થ વર્ષ

ગત વર્ષમાં આપણે નીચે જણાવેલા વિષયો જોયા—

ઊઠાવ, ચલન, આક્ષિપ્તિકા, સ્વરોનું અલ્પત્વ-બહુત્વ, નિબદ્ધ-અનિબદ્ધ ગાન, ન્યાસ, ઉપન્યાસ, વિન્યાસ, વિલોમ, સૂત, અનુલોમ, છૂટ, તંતકાર, ગાયકોના ગુણાવગુણ, ભારતીય સંગીતની છેલ્લા ૬૦ વર્ષોની રૂપરેખા, પં ભાતખંડેજી તથા પં. વિષ્ણુ દિગમ્બરજીના જીવન ચરિત્રોની આછી રૂપરેખા, લોક-સંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીત, કંઠની મધુરતા અને આલાપતાનની ખૂબીઓ, સંગીતને કાવ્ય સાથેનો સંબંધ, સંગીતના અભ્યાસીઓના પથસૂચક ચિહ્નો, રાગ અને રસ, સંગીત સંસ્થાઓ, ધંધાર્થી સંગીતજ્ઞો, દિલરૂબાનો પરિચય, વિલંબિત ત્રિતાલ, પંજાબીતાલ, તિલવાડાતાલ, પંચસવારી, અદ્ધાતાલ વગેરે વગેરે.

હવે સંગીતમાં ગાયક, નાયક, ગાયકી અને નાયકી કોને કહેવાય વિષે વિચારીએ

ગુરૂમુખેથી પ્રાપ્ત કરેલી અથવા જુદા જુદા સંગીતજ્ઞોની પાસેથી મેળવેલ કલામાં જ્યારે કોઈ કલાકાર પોતાની સ્વતંત્ર

પ્રતિભા, મૌલિકતા બતાવે ત્યારે તે **ગાયક** કહેવાય અને તે જે ગાય તેને **ગાયકી** કહેવાય.

ગુરૂમુખેથી પ્રાપ્ત કરેલી, વંશપરંપરા ચાલી આવેલી ગાયન પદ્ધતિને જ વળગી રહી, ગાયનમાં પોતાની મૌલિકતા ન બતાવતાં ગાયકીનો પ્રયોગ કરનાર કલાકાર **નાયક** કહેવાય અને તે જે ગાય તેને **નાયકી** કહેવાય.

જે તાનમાં ઊછળતા સ્વરો આવતા હોય એટલે કે જેને આપણે કૂટ તાન કહીએ છીએ તે તાનને **વિદારી** પણ કહેવાય છે.

મીંડ વિષે અગાઉ આપણે જોઈ ગયા. સિતારમાં એવી મીંડને **કૃન્તન** કહેવાય. સિતારમાં રાગનો વિસ્તાર કરવામાં આવે છે, તેને આલાપકામ અને એ વિસ્તારની જ્યારે બઢત કરીને ગમક, કૃન્તન, આંદોલન વગેરેનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે ત્યારે તેને જોડકામ કહેવાય છે, એજ રાગ વિસ્તારની છેલ્લી એટલે કે દ્રુત (ઝડપી) ચાલમાં જ્યારે સિતારના ચિકારીના તારનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે તેને ઝાલા કહે છે. સિતારમાં વિલંબિત લયની ગતને **મસીતખાંની** ગત અને દ્રુત લયની ગતને **રઝાખાંની** ગત કહેવાય છે. મસીતખાંની ગતની શોધ તાનસેનના વંશજ મસીતખાંએ કરેલી એમ મનાય છે. મસીતખાંની ગતનો દાખલો:—

દિડ દા દિડ દા ડા દા દા ડા દિડ દા દિડ દા ડા દાદા ડા

રઝાખાંની ગતનો દાખલો. દા –ડ દા દા –ડ દા દા ડા દા

દિડ દિડ દિડ દા ડદા –ડ દા.

જ્યારે કલાકાર પોતાની કલા સ્વતંત્ર રીતે, તબલાંના સાથ વડે પ્રસ્તુત કરે છે ત્યારે તે સમની રાહ જોવામાં ઘણો જ ઉત્સુક હોય છે અને જ્યારે તે સમ પર આવે છે ત્યારે તે પોતાની વિદ્વતાનુ પ્રત્યક્ષ દર્શન કરે છે. આમ સમ મેળવવાની વિદ્વતાને લાગ કહેવાય છે.

મીંડ અને ઘસીટ લેવામાં વચ્ચેના જે સ્વરોનો આછેર સ્પર્શ થાય છે તે સ્વરોને ડાંટ કહેવાય છે.

હાલના સમયમાં આપણે જેને આરોહ–અવરોહ કહીએ છીએ તે જ ગ્રામ અથવા મૂર્છના. પ્રાચીન કાળમાં ગ્રામ વિષેનો મત આ પ્રમાણે હતો. સાત શુદ્ધ સ્વરોના સપ્તકને ષડ્જ ગ્રામ કહેતા. અગર પંચમને એક શ્રુતિ નીચે કરીએ એટલે કે ૧૭મીને બદલે ૧૬મી શ્રુતિ પર લઈએ તો તે મધ્યમ ગ્રામ કહેવાતો. પ્રાચીન સમયમાં આ બે ગ્રામ ઉપરાંત ગંધાર ગ્રામની પણ ગણના થતી હતી. હાલમાં તો ફક્ત ષડ્જ ગ્રામ જ પ્રચારમાં છે.

તબલા-વાદનના કેટલાક પારિભાષિક શબ્દોનો હવે વિચાર કરીએ.

મ્હોરા (તિયા) તબલાંના શબ્દોને નક્કી કરેલી માત્રામાં વ્યવસ્થિત રીતે ત્રણવાર વગાડીને સમ પર આવવું તે. **કાયદા** એટલે શબ્દોનું નિશ્ચિતપણું છેક સુધી જળવાઈ રહે તેવી પરન. દા. ત. ધાગે ત્રકધીંયા કીડનગ તીરકીટ જેવા શબ્દોની રચના આખીય પરનમાં મુખ્યત્વે જણાઇ આવે અને તેવા શબ્દોનું જ મહત્વ છેક સુધી જળવાઈ રહે તે. **રેલા** એટલે તબલાંના શબ્દોની પરસ્પર કર્ણપ્રિય ગુંથણી. **ચક્રધાર** એવા પ્રકારની પરન હોય છે કે જેને છેડે તિહાઈ (મ્હોરા) આવતી હોય તેને ત્રણવાર વ્યવસ્થિત રીતે વગાડવી, આ પરનમાં એ ધ્યાન રાખવાનું છે કે એકવાર એક પરન વગાડતાં સમ પર તિહાઈ પુરી ન થવી જોઈએ પરંતુ પરન ચાલુ રહેવી જોઈએ, તિહાઇનો સમ તો માત્ર ત્રીજીવાર વગાડતી વખતે જ આવે એ તેની વિશિષ્ટતા છે. **લગ્ગી** એટલે કેરવા તેમજ દાદરા તાલની 'ચલતી'. **લડી** એટલે ચાલુ ચલતીમાં માત્રા અધ્યાહાર (જગ્યા છોડીને) રાખીને જે ચલતી લેવામાં આવે છે તે. **દડી** એટલે ચલતીનું વિસ્તૃત ચલન. સ્વતંત્ર તબલા-વાદનના આરંભમાં તબલા વાદક તબલાંના કર્ણપ્રિય, કઠિન બોલ વગાડી પોતે કયા ઘરાણાનો વાદક છે તેની પ્રતિતી કરાવે તેને **પેશકાર** કહે છે. **ગત** એટલે તબલાંના બોલનો એવો શબ્દ સમૂહ કે જેમાં હલકા શબ્દોનું મહત્વ હોય જેથી દુગન, તિગન વગેરે લયકારીઓ દર્શાવી શકાય. **પલ્ટા** એટલે કાયદાની પરનો

ઉલટસુલટ લઈ ભિન્ન ભિન્ન લયકારીઓનું દર્શન કરાવવું. ઠાય લય એટલે સામાન્ય લય કે જેમાં એક માત્રાના સમયમાં એક માત્રા પૂર્ણ થતી હોય.

દુગુન	એટલે	એક	માત્રામાં	૨	માત્રાનો	સમાવેશ.
તીગુન	,,	,,	,,	૩	,,	,,
ચૌગુન	,,	,,	,,	૪	,,	,,
પંચગુન	,,	,,	,,	૫	,,	,,
છગુન	,,	,,	,,	૬	,,	,,
સપ્તગુન	,,	,,	,,	૭	,,	,,
અઠગુન	,,	,,	,,	૮	,,	,,
આડ	,,	,,	,,	૧½	,,	,,
કુઆડ	,,	,,	,,	૨½	,,	,,
બિઆડ	,,	,,	,,	૩½	,,	,,

હવે ચાલુ વર્ષ માટે આપણા અભ્યાસક્રમમાં નક્કી કરેલા તાલનો અભ્યાસ કરીએ.

તાલ પશ્તો—માત્રા પાંચ, તાળી પહેલી અને ત્રીજી માત્રા પર છે. ખાલી નથી. ખંડ બે, દરેક ખંડ અનુક્રમે બે, ત્રણ માત્રાના છે.

૧	૨		૩	૪	૫
ધીં	ત્રક	|	ધીં	ધા	ધા
૧		|	૩		

તાલ ખેમટા—માત્રા છ, તાળી પહેલી માત્રા પર છે. ખાલી ચોથી માત્રા પર. ખંડ બે, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, ત્રણ માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધા	ધીન	ગીન	ધા	તીન	કીન
૧			०		

તાલ હીંચ—માત્રા છ, તાળી પહેલી માત્રા પર છે. ખાલી ચોથી માત્રા પર. ખંડ બે, દરેક ખંડ ત્રણ, ત્રણ માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધી	નાગી	ના	તી	નાક	તા
૧			०		

તાલ રૂપક—માત્રા સાત, તાળી ચોથી અને છઠ્ઠી માત્રા પર છે. ખાલી પહેલી માત્રા પર. ખંડ ત્રણ, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, બે, બે માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭
તીં	તીં	ના	ધીં	ના	ધીં	ના
०			૪		૬	

તાલ લાવણી—માત્રા આઠ, તાળી એક, ત્રણ અને સાતમી માત્રા પર છે. ખાલી પાંચમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ બબ્બે માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
ધીં	ધીં	ધા	તીં	ત્રક	ધીં	ધાગે	ત્રક
૧		૩		૦		૭	

તાલ વસંત—માત્રા નવ, તાળી એક, ચાર અને છઠ્ઠી માત્રા પર છે. ખાલી આઠમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે ત્રણ, બે, બે માત્રાના છે. આ તાલ ખુલ્લા બાજનો છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯
ધા	દીં	તા	કીટ	ધા	કીટ	તક	ગદી	ગન
૧			૪		૬		૦	

રુદ્રતાલ—માત્રા અગિયાર, તાળી એક, બે, ચાર, પાંચ, છ, આઠ, નવ અને દશમી માત્રા પર છે. ખાલી ત્રીજી, સાતમી અને અગિયારમી માત્રા પર. ખંડ અગિયાર, દરેક ખંડ એક એક માત્રાનો છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધીં	ના	ધીં	ના	તીં	તીં
૧	૨	૦	૪	૫	૬

૭	૮	૯	૧૦	૧૧
ના	ક	ત્તા	ધીં	ના
૦	૮	૯	૧૦	૦

તાલ ગજઝંપા—માત્રા પંદર, તાળી એક, પાંચ

અને તેરમી માત્રા પર છે. ખાલી નવમી માત્રા પર. ખંડ ચાર, દરેક ખંડ અનુક્રમે ચાર, ચાર, ચાર, ત્રણ માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
ધા	ધીન	નક	તક	ધા	ધીન	નક	તક
૧				૫			

૯	૧૦	૧૧	૧૨	૧૩	૧૪	૧૫
ધીન	નક	તક	કીટ	તક	ગદી	ગન
૦				૧૩		



પં. શારંગદેવના ઉપરોક્ત 'સંગીત રત્નાકર'માં ગાયન, વાદન અને નૃત્યનું જ્ઞાન છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાની અને દક્ષિણ હિંદુસ્તાની એમ બંને સંગીત પદ્ધતિઓમાં આ ગ્રંથને આધારભૂત માનવામાં આવે છે, કારણ કે પં. શારંગદેવે આ બંને પદ્ધતિઓને એક કરવા પ્રયત્ન કરેલા. પં. શારંગદેવના સ્વરો આજે વગાડીએ તો બેસુરા વાગે કારણ તેઓ વીણાના તારની લંબાઈ ૪૪ ઇંચ માનતા અને મધ્ય ષડ્જની લંબાઈ ૨૨ ઇંચ માનતા. એક આશ્ચર્ય છે કે શારંગદેવે તેમના ગ્રંથોમાં કોઈપણ જગ્યાએ વીણાના તાર મેળવવાની રીત નથી વર્ણવી.

શારંગદેવના રાગો જે 'આધુના પ્રસિદ્ધા' કહેવાતા તે, તે સમયમાં ઘણાજ પ્રચારમાં હતા.

સ્વામી હરિદાસ

મહાન સંગીતજ્ઞ, સ્વામી હરિદાસ તાનસેનના ગુરુ હતા; ઘણાની માન્યતા છે તેઓ બૈજુ બાવરાના પણ ગુરુ હતા. તેમની જન્મ તિથિ વિષે અનેક મતો છે, તેમ છતાં વિદ્વાનોનું માનવું છે કે સંવત ૧૪૪૭માં તેમનો જન્મ થયો હતો. તેઓ અકબર બાદશાહના સમકાલિન હતા એ બાબત નીચેના તેમના એક કિસ્સા પરથી જોઈ શકાય છે.

તાનસેનની ગાયકી સાંભળ્યા પછી અકબર બાદશાહને

અમીર ખુશરૂ

અમીર ખુશરૂનો જન્મ એટા જીલ્લાના પરિયાળી નામના ગામમાં થયો હતો. તેઓ ગ્યાસુદ્દીન બલબનના દરબારમાં નોકર હતા, બલબન પછી જલાલુદ્દીન ખિલજી ગાદી પર બેઠો, ખુશરૂની યોગ્યતા જોઈ જલાલુદ્દીને તેમને 'અમીર'ની પદવી એનાયત કરી. જલાલુદ્દીન પછી અલ્લાઉદ્દીન ખિલજી ગાદી પર આવ્યો, તે પણ અમીર ખુશરૂની લાયકાત જોઈ ખૂબ પ્રસન્ન થયો. અમીર ખુશરૂને તેણે પોતાના રાજ્યમંત્રી બનાવ્યા. આમ એક પછી એક રાજવીઓએ અમીર ખુશરૂનું બહુમાન કરેલું. અમીર ખુશરૂ રાજ્યમંત્રી હોવા ઉપરાંત મોટા સંગીતકાર અને સારામાં સારા કવિ પણ હતા. તેઓ ગાયન તથા વાદન બનેમા નિપૂણ હતા, પોતાના જીવનના આખરી વર્ષોમાં આ સંગીતકારને સંસારથી વિરક્તિ થએલી. તેમનો સ્વર્ગવાસ હિજરી સન ૭૨૫માં થયો હતો.

તેના ગુરુ, સ્વામી હરિદાસની ગાયકી સાંભળવાની તીવ્રેચ્છા જાગી, પરંતુ સ્વામી હરિદાસ તો એક સન્યાસી હતા અને તેમને માન, મોટાઇ, ધન વગેરે દુન્યવી બાબતોથી સંબંધ હતો જ નહિ. આખરે અકબર બાદશાહ વૃંદાવનમાં ગયા અને ત્યાં તાનસેને કરેલા પેંતરા મુજબ, તાનસેને ગાયન શરૂ કરી તેમાં જાણીજોઈને ભૂલો કરવા માંડી, આથી તાનસેનની ભૂલો સુધારવા સ્વામી હરિદાસને ગાવું જ પડ્યું. સ્વામી હરિદાસના ગાયનથી કુદરત પર તાત્કાલિક અસરો થવા લાગી. પશુપંખી શાંત થઈ સંગીતમાં મગ્ન થઈ ગયાં, નદીનાં પાણી પણ જાણે કે શાંત થઈ ગયાં વગેરે. અકબર બાદશાહે કબુલ કરેલું કે એવું સ્વર્ગીય સંગીત તેમણે કદી ન્હોતું સાંભળ્યું.

સ્વામી હરિદાસ વ્રજના સંત કવિ હતા. તેમના સમયમાં વૃન્દાવન સંગીતનું કેન્દ્ર બની ગયું હતું. ધ્રુપદ ગાયનની તેમની ‘ડાગુર’ પરંપરાનો આરંભ સ્વામી હરિદાસે કરેલો. આજે પણ કેટલાક ધ્રુપદ ગાયકો પોતાને ‘ડાગુર વાણી’ના ઓળખાવીને પોતાનો સંબંધ સ્વામી હરિદાસની પરંપરાને જોડે છે. સ્વામી હરિદાસનો સ્વર્ગવાસ સંવત્ ૧૫૩૭માં થયો એમ કહેવાય છે.

તાનસેન અને બૈજુ જેવા શિષ્યો આપનાર, સ્વામી હરિદાસનું નામ અમર રહેશે.

અમીર ખુશરૂ

અમીર ખુશરૂનો જન્મ એટા જીલ્લાના પરિયાળી નામના ગામમાં થયો હતો. તેઓ ગ્યાસુદ્દીન બલબનના દરબારમાં નોકર હતા, બલબન પછી જલાલુદ્દીન ખિલજી ગાદી પર બેઠો, ખુશરૂની યોગ્યતા જોઈ જલાલુદ્દીને તેમને 'અમીર'ની પદવી એનાયત કરી જલાલુદ્દીન પછી અલાઉદ્દીન ખિલજી ગાદી પર આવ્યો, તે પણ અમીર ખુશરૂની લાયકાત જોઇ ખૂબ પ્રસન્ન થયો. અમીર ખુશરૂને તેણે પોતાના રાજમંત્રી બનાવ્યા આમ એક પછી એક રાજવીઓએ અમીર ખુશરૂનું બહુમાન કરેલું. અમીર ખુશરૂ રાજમંત્રી હોવા ઉપરાંત મોટા સંગીતકાર અને સારામાં સારા કવિ પણ હતા. તેઓ ગાયન તથા વાદન બનેમા નિપૂણ હતા, પોતાના જીવનના આખરી વર્ષોમા આ સંગીતકારને સંસારથી વિરક્તિ થએલી. તેમનો સ્વર્ગવાસ હિજરી સન ૭૨૫મા થયો હતો.

અમીર ખુશરૂએ ફારસી તથા ભારતીય સંગીતના મિશ્રણ માટે અનેક પ્રયત્નો કરેલા અને બેય દેશોના સંગીતના આધારે મહત્વની શોધો કરેલી છે. તેઓએ 'કવ્વાલી' નામનો ગીત પ્રકાર શોધ્યો, જે આજે 'છોટા ખ્યાલ' તરીકે ઓળખાય છે 'તરાના'ની શોધ પણ તેમણે જ કરેલી. પખવાજના બે ભાગ કરી તેમણે તબલાંની શોધ કરી સિતારની શોધ પણ અમીર ખુશરૂએ જ કરેલી છે પૂર્વી, રાતકી પૂરિયા, સાજગિરી, સરપરદા, યમન વગેરે રાગોની શોધ

પણ તેમણે કરેલી છે. તાલના ક્ષેત્રમાં પણ તેઓ ઉન્નત રહ્યા છે. આડો ચૌતાલ, સવારી, ઝૂમરા, દ્રુત ત્રિતાલ, પશ્તો સૂલ્ફાક વગેરે તાલ પણ તેમણે શોધ્યા.

ભારતીય સંગીતજ્ઞો અમીર ખુશરૂને હંમેશ માનની દષ્ટિએ જુએ છે, કારણ ભારતીય સંગીતમાં અમીર ખુશરૂનો મોટો ફાળો છે.

તાનસેન

તાનસેનનો જન્મ ઈ. સ. ૧૫૪૪ માં ગ્વાલિયરમાં આવેલા બહેટ ગામમાં થયો હતો, તેમના પિતાનું નામ પં. મકરન્દ ભટ્ટ હતું. કેટલાક વિદ્વાનોનું માનવું છે કે ભગવાન શંકરની આરાધનાથી પં. મકરન્દ ભટ્ટને આ બાળક પ્રાપ્ત થયો હતો જ્યારે કેટલાકનું માનવું છે કે, મહમંદ ઘોસ નામના તે સમયના એક જાણીતા ફકીરના આશીર્વાદથી પં. મકરન્દ ભટ્ટને આ પુત્રની પ્રાપ્તિ થઈ હતી. તાનસેનનું બચપણનું નામ તન્નામિશ્ર હતું.

નાનપણથી જ તન્નામિશ્રની બુદ્ધિ ઉત્તમ હતી. કહેવાય છે કે પાંચ વર્ષની ઉંમર સુધી તન્નામિશ્ર મુંગો હતો, પરંતુ તેના પિતાશ્રીએ ઘણી બાધાઓ રાખેલી અને ત્યારબાદ જ તન્નામિશ્રને વાણી પ્રાપ્ત થઈ હતી. વાણી સાથે તેને એવો તો મધુર કંઠ પ્રાપ્ત થયો હતો કે ગમે

તેવા પશુપંખીઓના અવાજની આબેહુબ નકલ તે કરી જાણતો.

એક વખતે આ નાનકડો તન્નામિશ્ર ફળની વાડી સાચવતો હતો ત્યારે આકસ્મિક રીતે સ્વામી હરિદાસ તેમના શિષ્યો સાથે તે રસ્તે નીકળેલા. વાડીમાં સંતાઈને બેઠાં બેઠાં જ તન્નામિશ્રે જંગલી વાઘની ભયંકર ત્રાડ પાડી, શિષ્યો ભયભીત થયા પરંતુ સ્વરના સ્વામી, સ્વામી હરિદાસ તરત જ પારખી ગયા કે આ અવાજ માનવીનો છે. તેમણે વાડીમાંથી તન્નામિશ્રને શોધી કાઢયો, તેના પિતા પાસે માગણી કરી કે તન્નામિશ્રને તે પોતાને હસ્તક સોંપી દે. તેમની માગણી મંજૂર થઈ કે તરત જ સ્વામી હરિદાસે તન્નામિશ્ર સાથે મથુરા તરફ પ્રયાણ કર્યું.

સ્વામી હરિદાસે તન્નામિશ્રને પ્રેમથી સંગીતનો સતત્ અભ્યાસ કરાવ્યો અને યુવાન તાનસેનની ખ્યાતિ દેશમાં ફેલાવા લાગી. તાનસેન, રીવાં નરેશ રામચન્દ્રજીના દરબારમાં રહેતા હતા. અકબર બાદશાહે જ્યારે તાનસેનની ખ્યાતિ સાંભળી ત્યારે તાનસેનને પોતાના દરબારમાં કાયમી બનાવવાની તીવ્રેચ્છા તેમને જાગી આથી જલાલુદ્દીન કુર્ચી નામના એક સંગીતકારને તેઓએ રીવાં નરેશ રામચંદ્રજીના દરબારમાં તાનસેનની જગ્યાએ મોકલી આપી, તાનસેનને આગ્રા આવવા માટે આમંત્રણ મોકલ્યું. શરૂઆતમાં તો તાનસેન અકબર બાદશાહને સીધા હાથથી સલામ પણ ન્હોતા કરતા. જ્યારે અકબર બાદશાહે તાનસેનને ગાવાનું કહ્યું ત્યારે પણ

તેમણે ઘસીને ના પાડી પરંતુ સંગીત પ્રેમી અકબર બાદશાહે યેનકેન પ્રકારેણ આ સંગીતકારને મનાવ્યો અને તેને પ્રસન્ન કર્યો. કેટલાકનું માનવું છે કે તાનસેનને ખુશ કરવા માટે જ અકબરે પોતાની પુત્રીનો હાથ તાનસેનને આપેલો અને આથી જ તાનસેને બ્રાહ્મણ ધર્મ છોડી ઈસ્લામનો અંગીકાર કરેલો.

કહેવાય છે કે, રીવાં નરેશ રામચંદ્રજીએ તન્નામિશ્રને 'તાનસેન'ની ઉપાધિ આપી હતી. જ્યારે કેટલાકનું માનવું છે કે અકબર બાદશાહે તન્નામિશ્રને તાનસેન એટલે કે 'તાન સમ્રાટ'ની પદવી આપેલી. (ઇ. સ. ૧૫૫૬)

તાનસેને ઈસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો તેના વિષે એક બીજો પણ મત પ્રચલિત છે. તાનસેને શેખ મહુમદ ઘોસ નામના ફકીર પાસેથી સંગીત જાણવા પ્રયત્ન કરેલો પરંતુ શેખ મહુમદ ઘોસ મુસલમાન સિવાય અન્ય કોઈને સંગીત બતાવતા ન હતા. મહુમદ ઘોસ પાસેથી સંગીત જાણવા

પોતે મુસલમાન બની ગયા છે એમ માનીને તાનસેને ઈસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો હતો.

'તાનસેને વીણા અને સિતારના આધારે સૂરબહાર નામનું વાદ્ય બનાવ્યું. વીણાના આધારે તાનસેને રબાબ નામનું વાદ્ય શોધ્યું. વાદ્યો પર ધ્રુપદ જ નહિ કિંવા ગત પણ વાગી શકે છે અને તે પણ કર્ણપ્રિય હોય છે એમ સાબિત કર્યું.'

તાનસેને કેટલાય નવા રાગોની શોધ કરી. તેમના શોધેલા રાગોમાં મોટે ભાગે 'મિયાં' શબ્દ આવે છે દા. ત. મિયાં મલ્હાર, મિયાંકી તોડી, મિયાંકી સારંગ વગેરે. દરબારી કાનડા પણ તેઓએ જ શોધેલો છે.

તાનસેનને બે પુત્રો હતા તાનરંગખાં અને વિલાસખાં. તેમના ઘરાણાને 'હુસૈની' ઘરાણું કહેવાય છે તાનસેનના વંશજો 'સૈની' કહેવાય છે. તાનસેનના શિષ્યો ત્રણ ભાગોમાં વહેંચાએલા છે બીનકાર, રબાબિયા અને ધ્રુપદિયા.

તાનસેનનો સ્વર્ગવાસ ઇ. સ. ૧૬૮૬માં થયો. ગ્વાલીઅરમાં મહંમદ ઘોસની કબર પાસે જ તાનસેનની કબર છે. આજે પણ વર્ષમાં એકવાર દૂર દૂરથી, જાણીતા સંગીત કલાકારો ત્યાં ભેગા મળે છે અને કબર પાસે જ ગાયન અને વાદનની ધૂન મચાવી પોતાની શ્રદ્ધાંજલી આ મહાન સંગીતકારને અર્પણ કરે છે.

તેમણે ઘસીને ના પાડી પરંતુ સંગીત પ્રેમી અકબર બાદશાહે યેનકેન પ્રકારેણ આ સંગીતકારને મનાવ્યો અને તેને પ્રસન્ન કર્યો. કેટલાકનું માનવું છે કે તાનસેનને ખુશ કરવા માટે જ અકબરે પોતાની પુત્રીનો હાથ તાનસેનને આપેલો અને આથી જ તાનસેને બ્રાહ્મણ ધર્મ છોડી ઇસ્લામનો અંગીકાર કરેલો.

કહેવાય છે કે, રીવાં નરેશ રામચંદ્રજીએ તન્નામિશ્રને 'તાનસેન'ની ઉપાધિ આપી હતી. જ્યારે કેટલાકનું માનવું છે કે અકબર બાદશાહે તન્નામિશ્રને તાનસેન એટલે કે 'તાન સમ્રાટ'ની પદવી આપેલી. (ઇ. સ. ૧૫૫૬)

તાનસેને ઇસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો તેના વિષે એક બીજો પણ મત પ્રચલિત છે. તાનસેને શેખ મહમદ ઘોસ નામના ફકીર પાસેથી સંગીત જાણવા પ્રયત્ન કરેલો પરંતુ શેખ મહમદ ઘોસ મુસલમાન સિવાય અન્ય કોઈને સંગીત બતાવતા ન હતા. મહમદ ઘોસ પાસેથી સંગીત જાણવા માટે જ તાનસેને ઇસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો.

કેટલાક વિદ્વાનોનું એમ પણ માનવું છે કે મહમદ ઘોસના આશીર્વાદથી જ પં. મકરન્દ ભટ્ટને પુત્ર પ્રાપ્તિ (તાનસેન) થઇ હતી. સંગીતકાર થયા બાદ પં. મકરન્દ ભટ્ટ, મહમદ ઘોસને ત્યાં તાનસેનને લઈને ગયા હતા. તાનસેનના ગાયનથી મહમદ ઘોસ એટલા તો પ્રસન્ન થયા–પ્રભાવિત થયા કે તેમણે પ્રસાદી આપવાના હેતુથી તાનસેનના મોમાં પાનની પિચકારી મારી, આમ મુસલમાનનું એંઠુ ખાવાથી

પોતે મુસલમાન બની ગયા છે એમ માનીને તાનસેને ઇસ્લામ ધર્મ સ્વીકાર્યો હતો.

'તાનસેને વીણા અને સિતારના આધારે સૂરબહાર નામનું વાદ્ય બનાવ્યું. વીણાના આધારે તાનસેને રબાબ નામનું વાદ્ય શોધ્યું. વાદ્યો પર ધ્રુપદ જ નહિ કિંવા ગત પણ વાગી શકે છે અને તે પણ કર્ણપ્રિય હોય છે એમ સાબિત કર્યું'.

તાનસેને કેટલાય નવા રાગોની શોધ કરી. તેમના શોધેલા રાગોમાં મોટે ભાગે 'મિયાં' શબ્દ આવે છે દા.ત. મિયાં મલ્હાર, મિયાંકી તોડી, મિયાંકી સારંગ વગેરે. દરબારી કાનડા પણ તેઓએ જ શોધેલો છે.

તાનસેનને બે પુત્રો હતા તાનરંગખાં અને વિલાસખાં. તેમના ઘરાણાને 'હુસૈની' ઘરાણું કહેવાય છે તાનસેનના વંશજો 'સૈની' કહેવાય છે. તાનસેનના શિષ્યો ત્રણ ભાગોમાં વહેંચાએલા છે બીનકાર, રબાબિયા અને ધ્રુપદિયા.

તાનસેનનો સ્વર્ગવાસ ઇ. સ. ૧૬૮૬માં થયો. ગ્વાલીઅરમાં મહંમદ ઘોસની કબર પાસે જ તાનસેનની કબર છે. આજે પણ વર્ષમાં એકવાર દૂર દૂરથી, જાણીતા સંગીત કલાકારો ત્યાં ભેગા મળે છે અને કબર પાસે જ ગાયન અને વાદનની ધૂન મચાવી પોતાની શ્રદ્ધાંજલી આ મહાન સંગીતકારને અર્પણ કરે છે.

ઈ. સ. ૧૪૦૦ થી ૧૯૦૦ સુધીની ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસની રૂપરેખા

ઈ. સ. ૧૪૦૦ થી ૧૯૦૦ ની સદીમાં ભારતીય સંગીતનો સારામાં સારો વિકાસ થયો હતો. સંગીતનો વિકાસ ત્યારે જ ઉત્તમ રીતે થઈ શકે જ્યારે તેને રાજ્યાશ્રય હોય અને ઉપરોક્ત કાળમાં સંગીતને રાજ્યાશ્રય હતો. આજ કાળમાં સંગીત શોખીન મુસલમાન બાદશાહોએ સંગીતને ઊઠાવ આપ્યો—સંગીતને તેના ઉચ્ચ શિખરે પ્રકાશવા દીધું.

તાનસેન, અમીર ખુશરૂ, બૈજુ બાવરા, ગોપાલ નાયક વગેરે મહાન કલાકારોને સંગીતની દુનિયામાં ઝળહળી ઊઠવા પુરતું મેદાન મળ્યું. ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓમાં સ્પષ્ટપણે ભેદ દેખાવા લાગ્યો કારણુ ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતમાં ફારસી સંગીતનું વધારે મિશ્રણ થયું. આજ કાળમાં સિતાર, સૂરબહાર, તબલાં, કેટલાય નવા રાગો અને નવા તાલની શોધ થઈ. ધ્રુપદ, ઠુમરી, ખ્યાલગાયન અને સ્વતંત્ર તબલા વાદનનો પણુ ઉત્તમ વિકાસ થઈ શક્યો. સંગીતમાં ચમત્કારિક લાગતી કેટલીક સત્ય અને કેટલીક દંતકથાઓ જેવી બાબતો પણ આજ સમય સાથે સંકળાએલી છે.

પંડિત લોચનનો ગ્રંથ રાગ 'તરંગિણી' લગભગ ૧૫ મી સદીની શરૂઆતમાં ઉત્પન્ન થયો એમ મનાય છે. શારંગદેવ-કૃત 'સંગીત રત્નાકર' ના પ્રસિદ્ધ ટીકાકાર કલ્લિનાથ લગભગ ૧૪ મી સદીમાં થયા હતા. એવી જ રીતે ૧૪૮૫ અને ૧૫૦૦ ની વચ્ચે બંગાળમાં ચૈતન્ય મહાપ્રભુએ ભજન-

કિર્તન દ્વારા સંગીતનો પ્રચાર કર્યો. દક્ષિણી ગ્રંથકાર રામામાત્યનો કર્ણાટકી સંગીતનો પ્રથમ વિસ્તૃત ગ્રંથ 'સ્વરમેલ કલાનિધિ' લગભગ ૧૫ મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ઉદ્ભવ્યો. રાજા બુરહાનખાં ફારૂખીના દરબારના પ્રસિદ્ધ પંડિત પુંડલિક વિઠ્ઠલના ચાર ગ્રંથો ઈ. સ. ૧૫૦૦ ની આસપાસમાં લખાયા. આ ચાર ગ્રંથોનાં નામ આ પ્રમાણે છે—સદ્રાગ ચંદ્રોદય, રાગમાલા, રાગમંજરી અને નર્તનનિર્ણય.

ઈ. સ. ૧૬૦૦ થી આગળ વધીએ તો ઈ. સ. ૧૬૧૦ માં જહાંગીરના રાજ્યકાળમાં પંડિત સોમનાથે 'રાગ વિબોધ' જેવા અમુલ્ય ગ્રંથને જન્મ આપ્યો. પંડિત દામોદર મિશ્રે 'સંગીત દર્પણ' નામનો ગ્રંથ આપ્યો. શાહજહાંના સમયમાં એટલે કે લગભગ ઈ સ. ૧૬૨૭ માં પં. અહોબલનો 'સંગીત પારિજાત' નામનો અમુલ્ય ગ્રંથ પ્રગટ થયો.

ઈ. સ. ૧૬૬૦ માં દક્ષિણના વિદ્વાન પંડિત વ્યંકટમખીએ કર્ણાટકી સંગીત પર લખેલા પોતાના ચતુર્દંડિપ્રકાશિકા નામના ગ્રંથમાં ગણિત વિદ્યાથી ઉત્પન્ન થતા કુલ ૭૨ થાટની પદ્ધતિ બતાવી.

ત્યારબાદ ઈ. સ. ૧૬૫૮ થી ઈ. સ. ૧૭૦૭ સુધીના સમયમાં સંગીતના કટ્ટર શત્રુ ઔરંગઝેબનું રાજ્ય રહ્યું. તેણે હુકમ કર્યો હતો કે મારા રાજ્યમાં એક પણ સાજ ન જોઈએ. બધાં સાજ ઊંડે ઊંડે દાટી દો. ઔરંગઝેબના આ વિચારો જોતાં પહેલી નજરે એમ જણાય છે કે ઔરંગઝેબ સંગીતનો કેટલો વિરોધી હતો. કોઈપણ કાર્ય, કારણ વિના થતું નથી.

આપણે જાણીએ છીએ કે ઔરંગઝેબના વંશજો સંગીત પ્રેમી હતા અરે, ઔરંગઝેબ પછીના મોગલ બાદશાહો પણ સંગીત પ્રેમી હતા છતા પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે એજ વંશમાં જન્મેલ ઔરંગઝેબના વિચારો આવા કેમ? ઔરંગઝેબ ચૂસ્ત ઈસ્લામી હતો. હવે ઇસ્લામમાં કોઇક જગ્યાએ એવો હુકમ કર્યો છે કે માણુસે નશામાં ચકચૂર યાને કે મસ્ત થવું નહિ ઔરંગઝેબે સંગીતનો પ્રભાવ જોએલો, તેની વિચાર-સરણી મુજબ તેને લાગ્યું કે મદ્યપાન અને સંગીતમા કશો જ ફરક નથી કારણુ બંનેથી માનવી મત્ત બની ભાન ભૂલે છે. આ કારણથી જ સંગીત પ્રત્યે તેને પૂર્વાગ્રહ બંધાયો હતો. આમ આડકતરી રીતે તો ઔરંગઝેબ પોતે જ એ સાબિત કરી આપે છે કે સંગીત એક મહાન કલા છે.

ત્યારબાદ ઈ. સ. ૧૭૧૯ ના કાળમાં મહંમદશાહ 'રંગીલે' ના દરબારના બે પ્રખ્યાત સંગીતજ્ઞો અદારંગ અને સદારંગ ભાઈઓને આપણે કયાં નથી જાણતા? તેઓએ કેટલાય ખયાલો બનાવ્યા જે આજે પણ પ્રસિદ્ધ છે છેટલે સંગીતને જ્યારે રાજ્યાશ્રય ન રહ્યો, અંગ્રેજો ભારતમા પ્રવેશ કરી ચૂકેલા હતા ત્યારેય ૧૮ મી સદીમાં પં. શ્રીનિવાસનો 'રાગતત્વ વિબોધ' ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો. લગભગ આજ કાળમાં દક્ષિણી સંગીત પર તંજોરના મરાઠા રાજા તુલજેન્દ્ર ભોંસલેના પણ 'સંગીત સારામૃતમ્' અને 'રાગલક્ષણમ્' નામના બે ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ થયા.

આજની કેળવણીમાં સંગીતનું સ્થાન

—ડી. જી. શીદે

આનંદની વાત છે કે આજે કેળવણીના ક્ષેત્રમાં એટલે કે સ્કુલ અને કૉલેજોમા સંગીતને સ્થાન મળ્યું છે પરંતુ બીજગણિત, વિજ્ઞાન વગેરે વિષયોને જે સ્થાન (મહત્તા) મળ્યું છે તેવું સ્થાન હજુ સુધી સંગીતને નથી મળ્યું. મારો એવો નમ્ર મત છે કે સંગીતને પણ બીજા વિષયો જેટલી જ મહત્તા મળવી જોઈએ. હવે, બાલમંદિરોમાં બાળકો જો આજે સંગીતમાં રસ લેશે તો જ આવતી કાલનાં તે જુવાનિયાં સંગીતને, સ્કુલ અને કૉલેજોમાં મહત્તા અપાવશે.

સંગીત શું છે અને શું નથી? સંગીતથી શું શકય છે અને શું અશકય છે તેની ચર્ચા અત્રે અસ્થાને ગણાશે, તેમ છતાં એટલું તો કહીશ જ કે આપણા વિદ્વાનો (ભલેને તે સંગીતજ્ઞો હોય કે ન હોય) એકમત છે કે સંગીત એક દૈવી કળા છે, મનુષ્યને તેનાથી અવર્ણનીય શાંતિ પ્રાપ્ત થાય છે. જો આમ જ છે તો પછી એ કળાને કાં ન વિકસાવવી? કોઇ કહેશે કે સરગમોની ગોખણપટ્ટી કરતાં નાનાં બાળકોનાં કુમળાં મગજ ખરાબ થઈ જાય. વાત તદ્દન સાચી છે પણ શરૂથી જ બાળકને નાના નાના જોડકણાં, લલિત શબ્દોથી ભરપૂર એવા નાનકડાં કાવ્યો વગેરે જો રાગના બંધારણમાં ગાતાં શીખવવામા આવે તો હું ધારૂ છું ઘણું સારૂ પરિણામ આવે. અમુક સમય બાદ તે બાળકને જ્યારે સમજ પડશે કે અમુક કાવ્યનો રાગ–ઢાળ એતો સંગીતશાસ્ત્રમાં એક પ્રસિદ્ધ રાગ

છે ત્યારે તે પોતે જ એમાં આગળ વધવા અને વધુ જાણવા પ્રયત્નો કરશે.

આજની કેળવણીમાં સંગીતને જો અગ્રસ્થાન આપવું હોય તો બીજું પણ એક સૂચન છે. આજે સંગીતકલા જો લોકપ્રિય થશે તો પણ તેને કેળવણીમાં અગ્રસ્થાન મળશે. આપણે જોઈએ છીએ કે હાલનો યુગ એ વૈજ્ઞાનિક યુગ છે. દરેક મનુષ્ય આજે દરેક બાબત ઝડપી પ્રાપ્ત થાય એમ વાંચ્છે છે. રાગની જમાવટ માટે, રાગનું વાતાવરણ જમાવવા માટેના લાંબા લાંબા રાગ વિસ્તાર લોકોને સાંભળવા ગમતા નથી યા તો તે સાંભળવા તેમને સમય નથી. આ વૈજ્ઞાનિક યુગમાં આપણું માનસ જ આવું થઈ ગયું છે. હવે પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે સંગીત એક કલા છે, આ કલાને વૈજ્ઞાનિક યુગને અનુરૂપ કરવી છે, જ્યારે કલા અને વિજ્ઞાન એ બંને જુદી જુદી બાબતો છે—વિજ્ઞાન અચલ રહે છે, કલા બદલાતી રહે છે, અગર જો કલા બદલાતી ન રહે તો એમાં નવીનતા ન આવતાં તે કલા રહેતી નથી. માટે વૈજ્ઞાનિક યુગ સાથે એકતા સાધવા માટે આપણે સંગીત કલાનું રૂપ બદલવું પડશે. રાગ વિસ્તાર ટૂંકા કરવા પડશે, એવી તાનો લેવી પડશે કે જે ફક્ત રાગના પકડ સ્વરોની જ બનેલી હોય અને તે તાનોની સંખ્યા પણ નાની રાખવી પડશે. આમ કરતાં કદાચ આવિર્ભાવ, તિરોભાવ વગેરેને સ્થાન ન પણ રહે, કલાકારને પોતાની કલા, મૌલિકતા બતાવવા માટેનું ક્ષેત્ર ન પણ રહે, પરંતુ આમ કર્યા વગર છૂટકો જ નથી.

આ ઉપરાંત બીજી અનેક રીતે સંગીતનો પ્રચાર કરી સંગીતને કેળવણીમાં યોગ્ય સ્થાન આપી શકાય છે. સંગીત સંબંધી માસિકો, પત્રિકાઓ પ્રસિદ્ધ કરવાથી, શાસ્ત્રીય સંગીત-મય ફિલ્મોનું ઉત્પાદન વધારવાથી, જાહેરમાં સંગીતના કાર્યક્રમો યોજવાથી, ઊગતા કલાકારોને માટે સ્કૉલરશીપ યા તો વાદ્યો વગેરેની વ્યવસ્થા કરી આપવાથી પણ સંગીતને ઊંચુ લાવી શકાય છે.

બની શકે છે કે મારાં નમ્ર સૂચનો વિદ્વાનોને માન્ય ન પણ હોય; પરંતુ એટલું તો ચોક્કસ કહીશ કે આજની કેળવણીમાં સંગીતને અગ્રસ્થાન અપાવવા, સંગીતને લોકપ્રિય બનાવવું જ પડશે અને સંગીતને લોકપ્રિય બનાવવા, સંગીતની જૂની ઘરેડ બદલવી જ પડશે.



આફતાબે મૌસિકી

ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં

ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાંનો જન્મ ઈ. સ. ૧૮૮૬માં થયો હતો. તેઓ આગ્રાના રહેવાસી હતા. તેમના પિતાનું નામ સબ્દર હુસેનખાં હતું. ઉ. ફૈયાઝખાંનો પિતૃવંશ તેમજ માતૃવંશ લગભગ ત્રણ ચાર પેઢીઓથી સંગીતમાં જાણીતો હતો એમ કહીએ તો અતિશયોક્તિ નથી. પિતૃવંશમાં સબ્દર હુસેનના દાદા રમઝાનખાં ' રંગીલે ' હતા જેમના ઘરાણાથી હાલ પણ ઉ. ફૈયાઝખાં ઓળખાય છે, માતૃવંશમાં આગ્રા ઘરાણાના આદ્યસંસ્થાપક ગગ્ગેખુદાબક્ષ હતા. ઉ. ફૈયાઝખાંની પહેલી પત્ની, ખાંસાહેબ ફૈઝમહમદખાં (પં. ભાસ્કરબુવા બખલેના ગુરુ)ની પુત્રી અને બીજી પત્ની તે ફૈયાઝખાંના પિતૃ અને માતૃવંશના ઘણાજ જૂના એક ગવૈયાની પુત્રી હતાં. ઉપરોક્ત બધાજ વંશો ધ્રુપદ–ધમારમાં જ પ્રખ્યાત હતા.

ઉ. ફૈયાઝખાંને નાનપણથી જ સંગીતનો શોખ હતો. તેમનાં માતુશ્રી ગર્ભવંતી હોવાથી તેઓ આગ્રા પોતાના પિતા ગુલામઅબ્બાસખાંને ત્યાં રહેવા ગયાં હતાં ગુલામઅબ્બાસખાંને પુત્ર ન હોવાથી બાળક ફૈયાઝનું લાલન પાલન

તેઓ ઘણા હોંશથી કરતા. બાળપણમાં જ રમાડતાં રમાડતાં, ગુલામઅબ્બાસખાં ફૈયાઝ પાસેથી ચીજો તૈયાર કરાવી લેતા. આમ નાનપણથી જ ફૈયાઝનું સંગીત શિક્ષણ શરૂ થયું હતું. આ ઉપરાંત ગુલામઅબ્બાસખાંને ઘેર બધાજ ગવૈયાઓ આવતાજતા હોવાથી દરેક જણ પાસેથી તેમને (ફૈયાઝખાને) રોજ નવીનવી ચીજો શીખવા મળતી. વર્ષમાં લગભગ ૭-૮ મહિના તો ગુલામઅબ્બાસખાં સાથે બાળક ફૈયાઝ જુદા જુદા સંગીતકારોને ત્યાં ફરતા, આમ સારા સારા ગવૈયાના ગીતો ફૈયાઝને કાને પડતાં. ગુલામ-અબ્બાસખાં તેમજ બીજા ગવૈયાઓ ફૈયાઝને મોટા ગવૈયા-ઓની ગાયકી સમજાવતા.

ઈ સ. ૧૯૦૬માં વીસ વર્ષની ઉમરે ફૈયાઝે મ્હૈસુર દરબારમાં એવું સુંદર ગાયું કે, મ્હૈસુરના મહારાજાએ તેમને સુવર્ણ ચંદ્રક એનાયત કર્યો, અહીથી જ તેમની કીર્તિના શ્રીગણેશ મંડાયા. આગળ જતાં ૧૯૧૨માં વડોદરાના મહા-રાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડે તેમની ગાયકી સાંભળી અને દરબારી ગવૈયા તરીકે તેમની નિમણુંક કરી આથી તેમની કિર્તી ચારે દિશામાં પ્રસરી અને તેઓ ફૈયાઝના, ઉસ્તાદ ફૈયાઝખા થયા.

ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાને બાળપણથી જ સંગીતની તાલીમ મળેલી હોવાથી તેમનાં ગીતો વિશેષ નિયમબદ્ધ દેખાય છે. ખાસાહેબના સમયમાં એક એવો રિવાજ હતો કે, ગવૈ-યાઓએ હાર્મોનિયમની ચોથી કાળી પટ્ટીથી પણ ગાવું જોઈએ.

ખાંસાહેબને આ બાબત અયોગ્ય લાગી અને તેમના પોતાના અવાજને ઓળખીને પોતાની યોગ્ય મર્યાદામાં રહીને જ તેઓ ગાતા. આથી તેમના અવાજમાં ખોટી તાણુતૂણી થતી નહિ. તેમનો સ્વર કાળી પહેલી યા તો સફેદ પહેલી સુધીનો જ હતો. પોતાના કંઠને સ્વાભાવિક મર્યાદા સુધી જ કેળવેલો હોવાથી ખાંસાહેબનો અવાજ ભરાવદાર, વજનદાર અને જવ્હારીદાર હતો. તેમનો મંદ્ર સસકનો પંચમ સ્વર પણ દૂરથી સ્પષ્ટ સંભળાતો.

ધ્રુપદ ગાવા તરફ ખાંસાહેબનો વિશેષ પ્રેમ દેખાય છે. નોમ્-તોમ્ પણ તેમને પ્રિય હતો. મોટેભાગે તોડી, આશાવરી, મુલતાની, મિયાંમલ્હાર, યમન, પુરિયા, દરબારી-કાનડા વગેરે પ્રસિદ્ધ રાગ જ આલાપ-તાન કરનાર ગાયકોને અધિક પ્રિય હોય છે, પરંતુ ખાંસાહેબ, પ્રસિદ્ધ રાગ ઉપરાંત એટલી જ કુશળતાથી રામકલી, દેશી, સિંધુરા, બરવા, ખટ, મેઘમલ્હાર, મલુહાકેદાર વગેરે અપ્રસિદ્ધ રાગમાં પણ આલાપ કરતા, નોમ્-તોમ્ કરતા. ખાંસાહેબની ગાયકીમાં એક મોટી વિશિષ્ટતા એ હતી કે નોમ્-તોમ્ ના આરંભમાં જ, બે ચાર સ્વરોમાં જ તેઓ રાગની સંપૂર્ણ છાયા ઉત્પન્ન કરી શકતા.

ખાંસાહેબ ઉત્તમ કવિ પણ હતા. તેમની માતૃભાષા વ્રજ હતી. આપણા સંગીતનાં ૯૦ ટકા ગીતો વ્રજ ભાષામાં છે ફક્ત ૧૦ ટકા જ મારવાડી, પંજાબી, ઊર્દુ, ગુજરાતી, બિહારી, પર્શિયન વગેરે ભાષાઓમાં છે. ખાંસાહેબને વ્રજ-

ભાષાનું ઘણું સારું જ્ઞાન હતુ. તેમના ખ્યાલના પ્રત્યેક શબ્દ અર્થપૂર્ણ અને ભાવનાપૂર્ણ હતા. તેમના ખ્યાલમા ગ્વાલીઅર ઘરાણાના કાયદા ઉત્તમ રીતે પાળેલા દેખાઈ આવે છે.

"પ્રેમ પિયા" નામના શિર્ષક નીચે અનેક રાગમાં સુંદર ચીજો તેમણે ગૂંથી છે. ઠુમરી દાદગ અને ગઝલ ગાવામા પણ ખાંસાહેબ પહેલા નંબર હતા. આમ ધ્રુપદ-ધમાર્ગથી લઈને ઠેઠ ગઝલ, ઠુમરી સુધીની સર્વપ્રકારની ચીજો તે કુશળતાથી ઉત્તમ રીતે ગાઈ શકતા હોવાથી ઘણા લોકો તેમને 'ચતુરંગ ગવૈયા' પણ કહે છે. આ જ કારણને લઈને તેમને આફતાબે મૌસિકી સંગીત રત્ન ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાંનું બિરુદ લોકોએ આપ્યું છે. ઊર્દુમા 'આફતાબ' એટલે સૂર્ય અને 'મૌસિકી' એટલે સંગીત, આફતાબે મૌસિકી એટલે સંગીતનો સૂર્ય.

વ્યક્તિના સ્વભાવની છાયા તેની કળામાં જ દેખાઈ આવે છે ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાંનું ગાયન જેણેજેણે સાંભળ્યું છે તે દરેક સાક્ષી આપશે કે ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં રંગીલી વૃત્તિના હતા અને તેથી જ પોતાની કળામાં તેઓ મસ્ત-ધૂની રહેતા. ગાતી વખતે રાગના રસનિધિમાં સંપૂર્ણપણે ખાસાહેબ ગળાડૂબ થઈ જતા. કરુણ રાગ વખતે તેમનો ચહેરો કરુણામય થતો અને તે વખતે, તે ગાયનના શબ્દોચ્ચારમાં પણ ભારોભાર કરુણા જણાતી ઠુમરી ગાતી વખતે તેમના ચહેરા પર ખરેખર સ્ત્રીઓ જેવા જ આબેહૂબ ભાવ પ્રકટ થતા.

લક્ષ્મી અને સરસ્વતી બન્ને એક ઠેકાણે રહી શકે

જ નહી, એવી આપણામાં કહેવત છે. ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં પર આળપણથી સરસ્વતીની કૃપા તેા હતી જ પરંતુ લક્ષ્મી પણ એટલા જ પ્રેમથી તેમની પાસે આવીને વસી હતી. આથી ગવૈયાઓમા ખાંસાહેબ ફૈયાઝખાં ઘણાજ ભાગ્યશાળી કહેવાય છે. નાનપણથી જ તેમને અનેક જગ્યાએથી પૈસા મળતા રહેલા. એક વખત તેમનું ગાયન સાંભળીને ઇંદોરના શ્રીમંત સર તુકેાજીરાવ મહારાજ એટલા ખૂશ થઈ ગયા કે તેમણે પેાતાની લગભગ રૂપિયા ૧૫ હજારની મેાતીની માળા તેજ વખતે ખાંસાહેબને અર્પણ કરી દીધી. આ ઉપરાંત નાની મેાટી અનેક ભેટ સેાગાદેા (તેમજ સુવર્ણચંદ્રકેા) રાજરજવાડા તરફથી તેમને મળતી જ રહેતી, પણ ખાંસાહેબ પૈસા બાબતમાં હાથના છૂટા હેાવાથી તેમની પાસે સિલક કદી રહેતી નહિ. "પહેલાં પેાતાનું તેમજ મિત્રોનું ખાવું પીવુ, પછી કપડાંલત્તાં અને પછી પૈસા વધે તેા ઘરબાર સંભાળવું" આ તેમનેા મુદ્રાલેખ હતેા આવી રીતે તેમણે કેટલાય રૂપીઆ વાપરી નાખ્યા હતા. ફક્ત મહેફિલેામાં મળેલા સુવર્ણચંદ્રકેા જ તેમણે સારી રીતે સાચવી રાખ્યા હતા. કેાઈપણ નવીન સ્થળે ગાવા જવાનું હેાય ત્યારે એક વખત તે બધાજ ચંદ્રકેા શરીર પર લટકાવી, હાથમાં સુંદર લાકડી લઈને ત્યાંની બજારમા એકાદ ચક્કર લગાવવાનું તેઓ ભૂલતા જ નહિ, તેમ છતાં તેમનેા સ્વભાવ નમ્ર હતેા, સાદેા હતેા. ગમેતેવા સ્વભાવવાળા માનવી સાથે તેઓ સહેલાઇથી ભળી જતા. કેાઈપણ ગવૈયેા વડેાદરામા જાય કે તરત જ ખાંસાહેબ, પેાતાનેા ખાસ અંગત સ્વજન માનીને તેને

પોતાને ઘેર લઈ જતા, આગ્રહપૂર્વક તેને જમાડતા ત્યારે જ તેઓ એમ માનતા કે 'ગવૈયાનો મેં યોગ્ય સત્કાર કર્યો છે.'

પેટના દર્દથી તા. ૫–૧૧–૧૯૪૯ ને રવિવારે, વડોદરામાં ખાંસાહેબનો સ્વર્ગવાસ થયો હતો.

સંગીતમાં તાલની મહત્તા

દુનિયાનાં દરેક કાર્યો મહદ્અંશે તાલમાં જ થતાં હોય છે. રસ્તે ચાલતાં આપણા હાથ અને પગ તાલમાં ચાલે છે. યંત્રોના ફૂક્ પક્ વગેરે વિચિત્ર અવાજો તાલમાં થાય છે. નાનું બાળક પણ તાલમાં રડે છે. પક્ષીઓ, પતંગિયાંઓ અને જમીનમાં વસતાં સાપ જેવાં પ્રાણીઓનાં પણ નિત્ય કર્મો જેવાં કે ઉડવું, ચાલવું વગેરે તાલબદ્ધ થતાં હોય છે. કહેવાનો આશય એ છે કે ઉપરોક્ત બાબતો તરફ આપણે ધ્યાન આપીએ તો સહેલાઈથી આપણે તાલની મહત્તા સમજી શકીશું.

સંગીત સાગરમાં તરવા તાલની આવશ્યકતા છે. સમુદ્રનું પાણી કયાં અને કેટલું ઊંડુ છે, કયાં વિશ્રાંતિ માટે થોભી શકાય એમ છે, કઈ જગ્યાએ શેનાથી બચવા માટે ગતિ વધારવાની યા ઓછી કરવાની છે, દિવાદાંડી કયાં છે વગેરે જ્ઞાન જો તરવૈયાને ન હોય તો તેને માટે તરવું મુશ્કેલ બને છે. આવી જ રીતે સંગીતમાં તાલનું કાર્યક્ષેત્ર પણ વિશાળ

છે. તાલ વગરનું સંગીત જીવ વગરના શરીર જેવું છે. તાલથી જ માનવી ડોલી જાય છે.

પંડિત અમરસિંહના 'અમરકોષ'માં તાલની વ્યાખ્યા છે—तालः कालक्रियामानम् એટલે કે કાળ–ક્રિયા (સમય–ગતિ) ને માપે છે તે તાલ. ગાયન, વાદન, અને નૃત્યમાં તાલ અત્યંત મહત્વપૂર્ણ છે. મૃદંગ, ઢોલ, તબલાં, મંજીરાં વગેરેથી તાલનો નિર્દેશ થાય છે. હાથની આંગળીઓ યોગ્ય રીતે ગણીને તાળી આપવાથી પણ તાલ જાણવાની પ્રથા પ્રચલિત છે. પ્રહાર કરીને ભિન્નતા બતાવવી આ બે મુખ્ય કાર્ય તાલનાં ગણાવી શકાય.

બેતાલું ગાયન એટલે રૂદન એમ કહેવામાં અતિશયોક્તિ નથી કારણ રૂદનમાં સ્વરો તો સ્વાભાવિક હોય છે પરંતુ તાલનો અભાવ હોય છે. શ્રોતાગણ રાગના રસમાં તલ્લિન તો થાય છે જ પરંતુ સાથે સાથે એ પણ ધ્યાન રાખે છે કે કલાકાર ક્યાં અને કેવી રીતે સમ પર આવે છે, ક્યાં તાલ ચૂકે છે. આમ ,શ્રોતાઓને પરિક્ષક બનાવનાર પણ તાલ જ છે.

તાલની આટલી મહત્તા સમજ્યા પછી આપણે જાણી શકીએ છીએ કે ગાયકનો કંઠ મધુર હોય, વાદકનો હાથ અજોડ હોય, સંગીતની બધી જ આંટીઘૂંટીઓ કેમ લેવી ક્યાં લેવી તે કળાકાર જાણતો હોય પણ જો તેના પ્રયોગમાં તાલ નથી તો તેની કિંમત કોડીની છે.

સંગીતની પરિક્ષાઓમાં ઘણીવાર બે રાગની કે, બે તાલની તુલના કરવાના પ્રશ્નો વિદ્યાર્થીને પુછાય છે. રાગની તેમજ તાલની તુલના કરતી વખતે કઈ કઇ બાબતો લક્ષમાં લેવી જોઇએ તે વિચારીએ.

થાટ, વાદી-સંવાદી, આરોહાવરોહ, સમય, જાતિ, રસ, પ્રકૃતિ, વર્જીત સ્વર, રાગની વિશિષ્ટતા, વિસ્તાર સપ્તક વગેરે બાબતોનો આધાર લઈ, બે રાગની તુલના કરવી ખંડ, માત્રા, તાલની વિશેષતા, તાલનો ક્યા ગીતપ્રકાર સાથે સુમેળ છે વગેરેનો આધાર લઈ, બે તાલની તુલના કરવી. તુલના કરતી વખતે સરખામણી અથવા ભેદ, બતાવી શકાય પરંતુ ભેદ બતાવતી વખતે સરખામણી ન થઈ શકે તે વિદ્યાર્થીઓએ યાદ રાખવું જોઇએ.

- રાગ બિહાગ અને તિલંગની તુલના આ રીતે થઈ શકે–

બિહાગની ઉત્પત્તિ યમન ઠાટમાંથી છે જ્યારે તિલંગની ઉત્પત્તિ ખમાજમાંથી છે તેમ છતાંય તેમના આરોહ અને વાદી-સંવાદી એક જ છે. બંનેનો આરોહ છે, નિ઼સાગમપનિસાં બંનેના વાદી-સંવાદી છે ગનિ. બંને રાગના અવરોહ જુદા છે. બિહાગનો અવરોહ સાંનિધપ,મંપ,ગમગ,રેસા તિલંગનો અવરોહ સાનિ઼પમગસા છે. તિલંગનો સમય રાત્રીનો દ્વિતીય પ્રહર મનાય છે જ્યારે બિહાગનો સમય રાત્રીનો પહેલો પ્રહર ગણાય છે બંને રાગનો રસ શૃંગાર છે તેમ છતાંય તિલંગની પ્રકૃતિ ચંચળ છે, બિહાગની ગંભીર છે. બિહાગની જાતિ ઓડવ–

સંપૂર્ણ છે, તિલંગની ઓડવ છે બિહાગનો વિસ્તાર સપ્તક મંદ્ર–મધ્ય છે જ્યારે તિલંગનો મધ્ય-તાર છે. તિલંગને જોગ રાગથી બચાવવાનો છે, બિહાગને નંદ અને બિહાગડાથી બચાવવાનો છે. તિલંગમાં ઠુમરી જ્યારે બિહાગમાં વિલંબિત તથા દ્રુત ખયાલ ગવાય છે.

હવે ત્રિતાલ અને ઝપતાલની તુલના આ રીતે થઈ શકે—

ત્રિતાલ અને ઝપતાલના ખંડ સરખા છે પરંતુ ત્રિતાલના દરેક ખંડમાં ચાર ચાર માત્રાઓ છે જ્યારે ઝપતાલમાં દરેક ખંડ અનુક્રમે બે, ત્રણ, બે, ત્રણ માત્રાના છે, આમ ત્રિતાલમાં સોળ માત્રા ચાર ખંડમાં હોય છે, ઝપતાલમાં દશ માત્રાઓ ચાર ખંડમાં હોય છે. વિલંબિત, મધ્ય તેમજ દ્રુત લયમાં બંને તાલનો પ્રયોગ થાય છે તેમ છતાં ઝપતાલ કરતાં ત્રિતાલમાં ગીતપ્રકારોની બંદિશ વધુ આકર્ષણ જમાવે છે, જો કે હાલના કલાકારો પોતાનું તાલજ્ઞાન બતાવવા ઝપતાલનો

કયો ખંડ કેટલી વાર વગાડયો તે સહેજે ભૂલી જવાય જ્યારે અપતાલમાં તેવું નથી.

તુલના કેવી રીતે થઈ શકે તેના બે દાખલા (૧) રાગ અને (૨) તાલ આપણે જોયા. એવી જ રીતે ગીત પ્રકારોની તુલના કરવી જેમકે, ખયાલ અને ધ્રુપદ, ગીત અને તરાના, ઠુમરી અને ટપ્પા, હોરી અને લક્ષણગીત વગેરે.



પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (રજી. નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(ઓચ્છવલાલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સગીત ચતુર્થ વર્ષ

સમય ત્રણ કલાક   તા. ૧૪–૭–૫૮   ગુણ ૧૦૦

સૂચના—ગાયન વિભાગ માટે પ્રથમ પ્રશ્ન અનિવાર્ય છે, બાકીનામાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબો લખો. વાદન વિભાગ માટે પોતાના વાદ્યનો પ્રશ્ન અને ગાયન

વિભાગમાંથી કોઈપણ ચાર પ્રશ્નોના જવાબ આપવાના છે. દરેક પ્રશ્નના ગુણ સરખા છે.

૧. ઈ. સ. ૧૩૦૦ થી ઈ. સ ૧૯૦૦ સુધીના સમયની ભારતીય સંગીતની રૂપરેખા આલેખો.

૨. કોઈપણ પાંચ સમજાવો—ઠાંટ, ગાયક, નાયકી, તંતકાર, આવિર્ભાવ-તિરોભાવ, ગ્રામ, શ્રુતિ.

૩. (અ) મર્હુમ ખાંસાહેબ ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં (બ) પંડિત શારંગદેવ (ગ) અમીર ખુશરૂ (ઘ) તાનસેન (ચ) સ્વામી હરિદાસ.—ગમે તે બે સંગીતકારોનાં જીવન ચરિત્રો આપો

૪. કોઈપણ ત્રણ સમજાવો:—સ્વરસ્થાન નિયમ, ગાયકોના ગુણાવગુણો. સમપ્રકૃતિ રાગ અને છાયાલગ રાગ. આધુનિક ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના શુદ્ધ સપ્તકમાં સાત સ્વરો પર કયા નંબરની શ્રુતિઓ આવે છે ?

૫. ગમે તે એક વિષય પર આશરે ૩૦ લીટીનો નિબંધ લખો:—રાગ અને રસ, સંગીતને કાવ્ય સાથેનો સંબંધ, સંગીતમાં તાલનું મહત્ત્વ, હું સંગીતકાર બનું તો—.

૬. સંપૂર્ણ માહિતી સાથે કોઇપણ ચાર તાલ લિપિબદ્ધ લખો:-ગજઝંપા, વસંત, વિલંબિત એકતાલ, રુદ્ર, ઝુમરા, તિલવાડા.

૭. ગમે તે પાંચ વિધાનો સુધારી ફરીથી લખો —

(સા) સ્વામી હરિદાસ મહમદશાહ 'રંગીલે' ના સમકાલીન હતા.

(રે) ટપ્પાના શોધક શોરીમિયાં હતા.

(ગ) પં. ભાતખંડેજીનો ચતુર્દંડિપ્રકાશિકા ગ્રંથ સંગીતમાં આધારભૂત ગ્રંથ મનાય છે

(મ) ગ્રામ એટલે જ મૂર્છના.

(પ) હરેક રાગમા નવ રસ પૈકી જ એકાદ રસ હોય છે.

(ધ) ભારતમા મોગલ બાદશાહોના સમયમાં આપણું સંગીત ઉચ્ચ કક્ષાએ હતું, મોગલ બાદશાહ ઔરંગઝેબના તરાના તો આજે પણ લોકપ્રિય છે.

(નિ) બિઆડ એટલે એક માત્રામા ૩$\frac{1}{4}$ માત્રાનો સમાવેશ.

(સા) રાગનુ વાતાવરણ જમાવવા માટે કુશળ કલાકારોને ઝાઝો સમય લાગતો નથી અને તેથી તેમના ગાયનમાં તાલની જરૂર નથી.

(રે) ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાંની અને પંડિત વિષ્ણુ દિગમ્બર પલુષ્કરની આર્થિક બાજુ સદ્ધર હોત તો તેઓ સંગીતની ઘણી સેવા કરી શક્યા હોત.

વાદન વિભાગ

૧. વાયોલીનનું ચિત્ર દોરી તેના તમામ ભાગોનાં નામ આપો વાયોલીનના તાર મેળવવાની જેટલી રીતો તમે જાણતા હો તે લખો.

૨. સિતારનું ચિત્ર દોરી, તેના તમામ ભાગોનાં નામ આપો. મસીતખાની ગત અને રઝાખાંની ગત વિષે તમારું મંતવ્ય રજૂ કરો.

૩ તબલાંનુ ચિત્ર દોરી તેના તમામ ભાગોનાં નામ આપો. તબલાંના ઘરાણાં વિષે સંક્ષિપ્તમાં માહિતી આપો.

૪. વાજીંત્રોના કયા પ્રકારમાં દિલરૂબા આવી શકે ? દિલરૂબાનો સંબંધ ગાયકી સાથે ખરો ? શા માટે ?



વિભાગ

સરસ્વતી વીણા એ દક્ષિણ ભારતનું તંતુ અને ઘન મિશ્રિત પ્રકારનું વાદ્ય છે. સરસ્વતી વીણાને 'રુદ્રવીણા' એ નામથી પણ ઘણા ઓળખે છે. સરસ્વતી વીણાની ઉત્પત્તિ સ્વયં સરસ્વતી દેવીએ કરેલી છે એમ મનાય છે.

સરસ્વતી વીણાને બે તુમડાં હોય છે. સામાન્યતઃ આ તુમડાં લાકડાને કોતરીને બનાવેલાં હોય છે. વીણાના ઉપરના ભાગમાં એક તુમડું સ્ક્રૂથી ડાંડ સાથે જોડેલું હોય છે આ જ છેડા પર મોર, સિંહ કે એવી બીજી કોઈ આકૃતિની નકશી હોય છે. બીજું તુમડું સિતારની જેમ જ હોય છે. સિતાર જેવાં જ સરસ્વતી વીણાના ભાગોનાં નામ પણ છે જેમકે, તબલી, ડાંડ, મેરુ, તારગહ વગેરે. સરસ્વતી વીણાના ડાંડ પર ચોવીસ પડદા હોય છે, ઉપર નીચે સરકી શકે માટે પડદાને મીણ જેવા પદાર્થથી ચોંટાડેલા હોય છે. પડદાને સરકાવવા માટે આ પદાર્થને થોડી ગરમી આપવી પડે છે.

આ વાદ્યમાં સાત તાર બાંધેલા હોય છે જેમાંથી ચાર તાર મુખ્ય ગણાય છે બાકીના ત્રણ તાર સહાયક સ્વરો માટે વપરાય છે, જેનો ઉપયોગ સિતારના ચિકારીના તાર

જેવો થાય છે. સરસ્વતી વીણાનો પહેલો તાર પોલાદનો હોય છે અને તે મધ્ય ષડ્જમાં મેળવાય છે, બીજો તાર પણ પોલાદનો હોય છે અને તે મંદ્ર પંચમમાં મેળવાય છે, ત્રીજો તાર પિત્તળ હોય છે જે મંદ્ર ષડ્જમાં મેળવેલો હોય છે. ચોથો ખરજનો તાર પણ પિત્તળનો હોય છે, પાંચમો મધ્ય ષડ્જનો તાર પોલાદનો હોય છે, છઠ્ઠો તાર પોલાદનો હોય છે અને તે મધ્ય પંચમમાં મેળવાય છે. સાતમો તાર, તાર ષડ્જમાં મેળવાય છે અને તે પણ પોલાદનો હોય છે. ખોળામાં લઈને વીણા વગાડવાની પ્રથા પ્રચલિત છે. આ વાદ્યને વગાડવાની બે રીતો છે (૧) નખ્ખીથી (૨) નખ વધારીને નખથી. સરસ્વતી વીણાનો પ્રચાર આગળ જણાવ્યા મુજબ દક્ષિણ ભારતમાં છે અને તેથી જ કર્ણાટકી સંગીતમાં તેનો ઉપયોગ વધુ થાય છે. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં હજુ સુધી સરસ્વતી વીણાએ યોગ્ય સ્થાન મેળવ્યું નથી.

સંગીત પંચમ વર્ષ (વિશારદ)

અગાઉના પાચ વિભાગ–સંગીત પ્રારંભિક, સંગીત પ્રથમ વર્ષ, સંગીત દ્વિતીય વર્ષ, સંગીત તૃતીય વર્ષ અને સંગીત ચતુર્થ વર્ષમાં, સંગીત વિષયની માહિતીનો આપણે અભ્યાસ કર્યો. ક્રિયાત્મક સગીત પ્રયોગોમાથી કોઈપણ પ્રશ્ન પુછાય તો તે લખવાની સંપૂર્ણ આવડત સંગીત પંચમ વર્ષના વિદ્યાર્થીમાં હોવી જોઈએ દા. ત આપેલ કોઈપણ બે રાગની તુલના, પ્રાચીન રુપકાલાપ અને આધુનિક આલાપની તુલના ઉત્તર હિન્દુસ્તાની તાલ પદ્ધતિ અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની તાલ પદ્ધતિની તુલના વગેરેને લેખન દ્વારા બતાવવાનું જ્ઞાન, કોઈ પણ રાગની સ્વરમાલિકા બનાવવાનુ જ્ઞાન, નાની મોટી બોલ તાન અથવા તાન વગેરે રચવાનો શક્તિ, પારખવાની આવડત અને વૃંદ–વાદનની ગત રૈલિનુ યથોચિત જ્ઞાન, આ વર્ષમાં અત્યંત જરૂરી છે.

આપણે ઘણીવાર સાંભળીએ છીએ કે અમુક કલાકાર આ ઘરાણાનો છે ત્યારે હવે 'ઘરાણું' એટલે શુ અને હાલ મુખ્યત્વે કેટલાં ઘરાણા સંગીતમા પ્રસિદ્ધ છે તેનો અભ્યાસ કરીએ

ભુતકાળના કેટલાક સંગીતકારો, પોતાની ગાયકી પોતાના વંશજો દ્વારા કે પછી પોતાના શિષ્યો દ્વારા પ્રચારમાં લાવ્યા હતા. આગળ જતાં આ પદ્ધતિઓને ' ઘરાણું ' એ નામ આપવામાં આવ્યું. ઘરાણાંઓનાં નામ, ઘરાણાના આદ્યસંસ્થાપક પરથી અપાય છે. ઘરાણાના આદ્યસંસ્થાપકના વંશજો અથવા શિષ્યોની પરંપરાઓ પર ઘરાણાનું અસ્તિત્વ નભે છે. સાદી ભાષામાં કહીએ તો ' ઘરાણું ' એટલે ' વાડા '. ઘરાણા પરથી એ જાણી શકાય છે કે તેનો શોધક કેવા પ્રકારની ગાયકીનો પ્રયોગ ભુતકાળમાં કરતો હશે. આ દૃષ્ટિએ ઘરાણાંથી આપણે ભુતકાળના ભિન્ન ભિન્ન સંગીતકારોની ગાવાની શૈલિયો જાણી શકીએ છીએ, તેમ છતાં સંગીત એક કલા છે, કલાને બંધન હોતાં નથી જ્યારે ઘરાણાંઓ તો વાડા બાંધી દે છે એટલે એ રીતે ઘરાણાંઓનું અસ્તિત્વ ન હોવું જોઇએ એમ પણ કેટલાક વિદ્વાનો

તેમની વાણી ખંડહરવાણી કહેવાય છે. શ્રીચંદ નામના કલાકાર નોહારના વતની હતા અને તેમની વાણી નોહાર-વાણી તરીકે પ્રચલિત થઈ.

ઉપરોક્ત કુલ ચાર વાણી (ગૌડી, ઠાગુર, ખંડહર અને નોહાર) માંથી ઘરાણાંની ઉત્પત્તિ થઈ.

આપણા સંગીતમાં હાલ મુખ્યત્વે નીચે જણાવેલાં ઘરાણાં પ્રચલિત છે. ગોબરહરી અને ખંડહર વાણીમાંથી રામપુર ઘરાણા અને ગ્વાલિયર ઘરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ છે રામપુર ઘરાણામાં મહમદઅલીખાં, સાદતઅલીખાં, હામિદઅલીખાં વગેરે પ્રખ્યાત ગવૈયાઓ ગણાય છે. ગ્વાલિયર ઘરાણામાં હસ્સુખાં, ઉસ્તાદ નથ્થેખાં અને તેમના પુત્ર નિસારહુસેનખાં, ફૈઝમહમદખાં વગેરે પ્રખ્યાત કલાકારો ગણાય છે.

નોહારવાણીમાંથી આગ્રા ઘરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ. આગ્રા ઘરાણાનાં મુખ્ય અંગો ધ્રુપદ, ધમાર અને ખયાલ છે. લગભગ છેલ્લાં ૭૫ થી ૯૦ વર્ષમાં આ ઘરાણાના મોટા ભાગના ગાયકો સ્વર્ગસ્થ થયા છે. ઉસ્તાદ વજીરખાં અને તેમના પુત્ર પ્યારખાં, ફિદાહુસેનખાં સરોદિયા, આશકઅલીખાં, બાલકૃષ્ણબુવા ઇચલકરંજીકર, અઘોપબાબુ ચક્રવર્તી, વગેરે આ ઘરાણાના નામાંકિત કલાકારો ગણાય છે.

ડાગુરવાણીમાંથી અલ્લાદિયા ઘરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ એમ મનાય છે. આ ઘરાણામા ઉસ્તાદ અલ્લાદિયાખા અને તેમના પુત્ર સ્વ મજીદખાં, શ્રીમતિ કેસરબાઈ વગેરે જાણીતા કલાકારો ગણાય છે.

ગ્વાલિયર ઘરાણામાંથી જ સ્વ. અબ્દુલ કરીમખાંએ જયપુરના કિરાણા ઘરાણાની ઉત્પત્તિ કરી. અબ્દુલ કરીમખાંના ભાઈઓ અબ્દુલમજીદ, અબ્દુલહક્ક વગેરે કિરાણા ઘરાણાના નામાંકિત કલાકારો કહેવાય છે.

ખંડહર તથા ગોબરહરીવાણીમાંથી મનરંગ ઘરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ છે. આ ઘરાણામાં અલ્લાબંદેખાં અને ઝરૂદીનખાં નામાકિત કલાકારો ગણાય છે.

આગ્રા ઘરાણામાંથી જ રંગીલા ઘરાણું પ્રસિદ્ધ થયું. રમઝાનખાં 'રંગીલે' આ ઘરાણાના શોધક છે આ ઘરાણામાં રમઝાનખાં 'રંગીલે' અને તેમના પૌત્ર આફતાબે મૌસિકી સંગીત રત્ન ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં પ્રખ્યાત હતા.

પતિયાળાના મહારાજા સંગીતના ઘણાજ શોખીન હતા તેમના દરબારમાં સંગીતના અનેક ઉસ્તાદો રહેતા. પતિયાળા ઘરાણાના આદ્યસંસ્થાપક કાલુખાં છે તેથી એમ માની શકાય કે કાલુખાં પતિયાળાના રાજગાયક હોવા જોઈએ. પતિયાળા ઘરાણામાં બાબરખાં, લાહોરના છોટે ગુલામઅલીખાં, ઉસ્તાદ કાલેખાં, આખિર હુસૈનખાં વગેરે પ્રખ્યાત છે.

આ ઉપરાંત જયપુરના ઉસ્તાદ ખહેરામખાનનું ઘરાણું પણ પ્રસિદ્ધ છે. આ ઘરાણાના પ્રસિદ્ધ ગાયક નસીરૂદ્દીન-ખાનનો થોડા વર્ષ ઉપર સ્વર્ગવાસ થએલો છે બહેરામખાંના પુત્રો ઝકીરૂદ્દીન તથા હૈદરબક્ષ આ ઘરાણાના જાણીતા ગાયકો થયા.

વિદ્યાર્થીઓના જ્ઞાનમાં વધારો થાય એ હેતુથી કેટલાક જાણીતા કલાકારોનાં નામ તેમજ તેમનાં ઘરાણાની માહિતી નીચે જણાવી છે.

રંગીલા (આગ્રા) ઘરાણાના કલાકારો—સ્વામી વલ્લભદાસ, આસદઅલી, લતાફતહુસેન, અનવરહુસેન, ખાદિમહુસેન, ચંદ્રાબાઈ જાખ્મોલીકર, આવડાબાઈ સાંગેકર, તારાબાઈ ગદકર ઈન્દીરા વાડકર, શ્રીમતિબાઈ વાડકર, સરસ્વતીબાઈ ફાતપેકર, રત્નકાત રામનાથકર, ખાનસાહેબ વિલાયત હુસેનખાં જે સ્વ. નથ્થનખાંના વંશના છે, ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં, આતાહુસેનખાં, પ્રૉ. રામચંદ્ર એચ. બ્રહ્મભટ્ટ, રજનીકાન્ત દેસાઈ, ચંદ્રશેખર પંડયા, શ્રી કૃષ્ણનારાયણ રતાંજનકર વગેરે.

રામપુર ઘરાણાના કલાકારો—મુસ્તાકહુસેનખા અને તેમના બે પુત્રો ફીદાહુસેન, ઈસ્ત્યાક હુસેનખા તથા અઝમતખાં આશ્ફાક હુસેનખાં વગેરે.

ગ્વાલિયર ઘરાણાના કલાકારો—રાજા ભૈયા પૂછવાલે, ઉસ્તાદ નથ્થનખાં, સ્વ. પં. વિષ્ણુ દિગમ્બર પલુષ્કર, સ્વ. પં. નારાયણ મોરેશ્વર ખરે, સ્વ. પં. દત્તાત્રય પલુષ્કર, સ્વ. પ્રૉ. શંકરરાવ વ્યાસ, નારાયણરાવ વ્યાસ, સ્વ. બાલકૃષ્ણબુવા ઈચલકરંજીકર, દિનકરપંત, પં. ઓમકારનાથ ઠાકુર, વી. એ. કાગલકર વગેરે.

કિરાણા ઘરાણાના કલાકારો—સ્વ. અબ્દુલ કરીમખાં, ગંગુબાઈ હંગલ, યશવંતરાય પૂરોહિત, બમૌરાજ રાજગુરુ, ફિરોઝ દસ્તુર, હિરાબાઈ બરોડેકર, બાલકૃષ્ણ કપિલેશ્વર,

ભીમસેન જોષી, રોશનઆરા બેગમ, સ્વ. સુરેશબાબુ માને વગેરે.

અગાઉના વર્ષોમાં કેટલાક તાલ જોયા હવે સંગીત પંચમ વર્ષ માટે બીજા વધારાના તાલનો અભ્યાસ કરીએ.

શિખરતાલ—માત્રા સત્તર, તાળી એક, તેર અને પંદરમી માત્રા પર છે. ખાલી સાતમી માત્રા પર, ખંડ ચાર દરેક ખંડ અનુક્રમે છ, છ, બે ત્રણ માત્રાના છે.

૧	૨	૩	૪	૫	૬
ધા	ત્રક	ધીન	નક	થું	ગા
૧					

૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
ધીન	નક	ધુમ	કીટ	તક	ધેત્
૦					

૧૩	૧૪	૧૫	૧૬	૧૭
ધા	તીટ	કત	ગદી	ગન
૧૩		૧૫		

મત્તતાલ—માત્રા અઢાર, તાળી એક, પાંચ, સાત, અગિયાર, તેર અને પંદરમી માત્રા પર છે. ખાલી ત્રીજી, નવમી-અને સત્તરમી માત્રા પર. ખંડ નવ, દરેક ખંડ બબ્બે માત્રાના છે.

૧ ૨	૩ ૪	૫ ૬	૭ ૮	૯ ૧૦	૧૧ ૧૨
ધા —	ધી ડ	ન ક	ધી ડ	ન ક	તી ટ
૧	૦	૫	૭	૦	૧૧

૧૩ ૧૪	૧૫ ૧૬	૧૭ ૧૮
ક ત	ગ દી	ગ ન
૧૩	૧૫	૦

બ્રહ્મતાલ—માત્રા અઠયાવીસ, તાળી એક, પાચ, સાત, અગિયાર, તેર, પંદર, ઓગણીસ, એકવીસ, ત્રેવીસ અને પચીસમી માત્રા પર છે ખાલી ત્રણ, નવ, સત્તર અને સત્યાવીસમી માત્રા પર ખંડ ચઉદ, દરેક ખડ બબ્બે માત્રાના છે

૧ ૨	૩ ૪	૫ ૬	૭ ૮	૯ ૧૦	૧૧ ૧૨
ધા —	ધી ન	ન ક	ધી ન	ન ક	ધી —
૧	૦	૫	૭	૦	૧૧

૧૩ ૧૪	૧૫ ૧૬	૧૭ ૧૮	૧૯ ૨૦	૨૧ ૨૨	૨૩ ૨૪
ધી —	ધી ન	ન ક	ધી —	ધી ન	ન ધી
૧૩	૧૫	૦	[illegible]	[illegible]	[illegible]

૨૫ ૨૬	૨૭ ૨૮
ન ન	ત ક
૨૫	૦

કલા અને કલાકાર

સત્યમ્ શિવમ્ અને સુંદરમ્નો સુભગ મેળ એટલે કલા. આત્માના ઊંડાણમાં રહેલા ભાવોનું પ્રકટીકરણ એટલે કલા. જ્યારે કોઈ કલ્પના, કોઈ વિચાર, કોઈ અનુભવ અથવા કોઈ પરિણામ યા તો વેદના જેવી લાગણીઓ હૃદયમાં છલોછલ ભરાઈ જાય છે ત્યારે તે હૃદયમાં રહી શકતી નથી. આત્મામાંથી આ ભાવનાઓ પ્રકટ થતી જ રહે છે, જે સાધનોથી ઉપરોક્ત ભાવનાઓ પ્રકટ થાય છે તેને કલા કહે છે. ઇંદ્રિયો વડે આત્માનો બહારના જગતથી સંયોગ થાય છે અને તેથી જ કલા એ ઇંદ્રિયોનો વિષય છે તેમ છતાં કલાને બાહ્યાડંબર હોતો નથી.

કલા માટે, ચક્ષુ અને કર્ણેન્દ્રિય આ બે જ્ઞાનેન્દ્રિયો માનવ શરીરમાં મુખ્ય મનાય છે. સંગીત કલામાં આ બે ઇંદ્રિયો મુખ્ય કાર્ય કરે છે. આ બે ઇંદ્રિયો દ્વારા આત્મામાંથી પ્રકટેલી કલા ગમે તે આત્મા પર સ્થાઈ અને કલ્યાણકારી પ્રભાવ પાડી શકે છે, કારણ તેમાં સત્યમ્ શિવમ્ અને સુંદરમ્નો મેળ હોય છે જ. આત્માના અવાજના પ્રભાવને દુનિયાની કોઇપણ તાકાત કદી રોકી શકતી નથી.

સામાન્યતઃ આજે સંગીત કલામાં હૃદયના ભાવોનું ઉપર જણાવ્યું તેવું પ્રકટીકરણ થતું નથી. પરંતુ મસ્તિષ્કની ભાવનાઓનું પ્રદર્શન થાય છે અને તેથી જ તેની અસર જોઈએ તેવી સ્થાઈ અને પ્રભાવશાળી હોતી નથી, એક સાદો

દાખલો લઈએ, મીરાંબાઈ અને નરસિંહનાં ભજનો આપણને અનેકવાર સાંભળવા ગમે છે કારણ તે ભક્ત કવિઓના હૃદયનો અવાજ છે જ્યારે સીનેમાનાં ગીતો ત્રણ કે ચાર વાર સાંભળ્યા પછી બેહુદા લાગે છે, કારણ તે ગાયનો વાસનાનું પ્રકટીકરણ કરે છે

જેનામાં કલ્પના, અનુભવ, લાગણીઓ વગેરે ઉપરોક્ત ભાવનાઓ જ ન હોય તે કલાકાર નથી. આત્માનો બોજ હળવો કરવા માટે જ કલાકાર કલાને પ્રકટ કરતો હોય છે. પોતાની ધૂનમાં હંમેશ તે મસ્ત રહે છે, દુન્યવી બાબતોની તેને ફિકર, ચિંતા હોતી નથી. સંગીત કલાકાર, હજારો રૂપીઆ આપતાંય ભરી સભામાં ન ગાય અને જો ધૂનમાં આવી જાય તો એકાદ પાન કે ચાથી પણ ખૂશ થઈને, દીલ ખોલી ગાયન સંભળાવે. કલાકારના મિત્રો, તેનાં કાર્યો અને ચર્ચાઓ વગેરે કલાને લગતું જ હોય છે

સંગીત કલાકાર પોતાની કલામાં પોતાની જાતને સંપૂર્ણપણે ભૂલી જાય છે, તેને તો રાગના આરાધ્ય દેવતા સાથે જ ઓતપ્રોત બની, આત્મામાથી ઊભરાતી ભાવનાઓના ધોધને બહાર કાઢવાનો હોય છે. આજના સમયમાં જીવનનિર્વાહનાં સાધનો ઓછાં થઈ ગયાં છે. બે ઘડીના મનોરંજન માટે ધનવાનો થોડા પૈસા આપીને સંગીતકાર પાસે તેની કલાનો પ્રયોગ કરાવે છે, તેમાં મુખ્ય બાબત પૈસાની હોવાથી તે કલાને આત્મા સાથે સંબંધ હોતો નથી. આમાં પોતાની ભાવનાઓ પ્રકટ કરવાનું પુરતું ક્ષેત્ર મળતું નથી તેથી કલા–

કારનેા આત્મા દબાઇ જાય છે, અને તે જે પ્રસ્તુત કરે છે તે, હૃદયનેા અવાજ ન હેાવાને કારણે ભૂલી જવાય છે, તેણે પ્રકટ કરેલ કલાનેા ઝાઝો પ્રભાવ પણ પડતેા નથી.

હૃદયના ભાવથી ઉત્પન્ન થએલી કલા અમર છે કારણ આત્મા અમર છે. જે મૃત્યુને વશ છે તે કલા નથી. કલાકારનેા દેહ ભલે પંચત્વમાં ભળી જાય પરંતુ તેની કલા અમર રહેવાની.

भारतीय संगीत

—Pro. L. D. Joshi, M A.

गाना और रोना सभी को आता है। बच्चा अपने जन्मके साथ ही रोने लगता है। हकीकत में यह रोना भी एक प्रकार का गीत है, क्योंकि उसकी भी अपनी एक लय होती है। आँसू बहाना या रुदन करना प्रायः सकारण होता है। जब मनमें कसक और हृदयमे पीडा उभरती है, तो शोकाकुल आत्मा गम के तराने छेड़ देती है। शोक स्थायी भावोंमे से एक है और इसका मूल रस करुण है। करुणा–विगलित दशा, रस–निष्पत्ति के समय अनुभाव की स्थिति का प्रतीक है। संचारी भाव जब आल-

-म्बन-विभाव तथा उद्दीपन-विभाव का संयोग पाकर स्थायी-भाव की स्थितिको प्राप्त होते हैं तो आनुभाव के योग से रस-निष्पत्ति स्वाभाविक होती है। तात्पर्य यह है कि शोक का भाव जब पूर्ण परिपक्व होता है तो, करुणरस की धाराएँ फूट पडती हैं और हकीकतमें यही रोना है जो एक प्रकारका विशिष्ट और विलक्षण गाना ही है। "Our sweetst songs are those that tellest our saddest thougts"– **shelly.**

जिस प्रकार गीत का संगीत प्रभावोत्पादक होता है, उसी तरह हिचकियोंकी लय और सिसकियों की गति पर गाया जाने वाला यह रुदन भी मर्म-स्पर्शी एवं प्रभावान्विति से युक्त होता है। बल्कि हास-परिहास का गीत और संगीत हृदय जितना वेधक नहीं होता, उतना हृदय-स्पर्शी यह करुणा का तरल तराना होता है। यहा हंसी अथवा रुदन के गीत या संगीत मे गीत-नृत्य-वाद्य सभी सन्निहित हैं – गीतं नृत्यं च वाद्यं च, संगीतं त्रयमुच्यते।

सच्ची कविता हो, सच्चा लोकगीत हो या कोई फिल्मीगाना ही क्यों न हो, यदि उसमें दुःखान्त भावना है, Tragedy है, melody के बदले melonchaly है तो अधिक सजीव और असरकारक होगा, और यही सच्ची सफलता भी है। किसी के मौन अश्रु एक तरल तराना छेड़ते हैं, अेक उदास संगीत प्रवाहित करते हैं, एक गम का राग आलाप जाते हैं और एक शोक-नृत्य प्रस्तुत कर देते हैं,

जो अपनी प्रभावान्विति में अपूर्व होता है ! विलाप या वियोग का गीत, मनका एक प्रलाप है, दुःखी मन की एक आर्त-वाणी है। हृदय की गूढ़ उर्मियों की अभिव्यंजना ही सच्चे संगीत की प्रच्छन्न अभिव्यक्ति है। योग की अपेक्षा वियोग तथा दर्द की भावना ही सच्चा संगीत उपस्थित कर सकती है—"शायरी और संगीत, दिलके आँसू हैं, दिलका रोना है। जो मुहब्बत और दर्द से नावाकिफ हैं, उनकी आँखों में आँसू दिलमें शायरी और गलेमें संगीत नहीं होता"-किसी मुक्तभोगी तथा सच्ची अनुभवी आत्माकी यह अभिव्यक्ति संगीत की सुंदर परिभाषा सहज ही दे जाती है। The lips that fail to kiss begin to sing.

संगीत मे रोना ही रोना हो यह एक तरफ बात होगी। जीवन मे हर बात के दो पक्ष होते हैं। मिलन के गीत, हर्ष के फुहारे, आनंद की किलकारियाँ और संयोग का संगीत भी अवश्य होता है। आनंद-परक स्थाईभाव रति होता है और उसका रस शृंगार होता है। नायक-नायिका परिस्थिति और वातावरण की अनुकूलता पर रति-रस में सराबोर हो जाते हैं और अपने अंतर की असीम आनंदानुभूति मिलन के गीत गा देती है। गीत-नृत्य और वाद्य यहाँ सुरीली तान छेड़ते हैं जो आल्हादक समा बाँध देते हैं।

मनुष्य का मन जब उत्साह से अभिभूत हो जाता है तो इस स्थाईभाव से वीर-रस की उत्पत्ति होती है और वीरता के, देश-भक्ति के, राष्ट्र-प्रेम के गीत गाये जाते हैं। क्रांति

और संघर्षों के साज पर वीररस का पोषक संगीत निनादित तथा मुखरित हो उठता है। वीर गाथाएँ, वीरों के गीत और संगीत हैं, जो युद्ध-नृत्य की जनकार से देश-जाति, राष्ट्र और समाज को गौरवान्वित करते हैं। –

मानव जब दानव बन जाता है, राग द्वेष, ईर्ष्या और क्रोध में पागल हो जाता है, तो क्रोध के भाव से रौद्ररस की उत्पत्ति होती है और जगमें हाहाकार मच जाता है। मानवता प्रलय के गीत गा बैठती है और संहारका रौद्र और ताण्डव नृत्य हचमचा उठता है। महानाश की ध्वनि क्रोध के कारण रौद्र-संगीत की भैरवी बजा देती है।

आतंक, रौद्र और डर के करुण, भय की भावना भयानक-रस की अवतारणा करती है। मानवता थरथर काँपती है और प्रकम्पित वाणी और लड़खड़ाते पग भयानक संगीत का आक्रोश उत्पन्न कर देते हैं।

जब जुगुप्सा का जन्म होता है, तो वीभत्सरस भी टपक पड़ता है। महामारी और भीषण-भयंकर दृश्य की जुगुप्सा वीभत्स संगीन का संचार कर देती है। जीवन में जब कौतूहल, आश्चर्य, और विस्मय का भाव उत्पन्न होता है, तो अद्‌भुत-रस का उद्‌भव होता है। ऐसी अवस्था में मनुष्य के गीत और संगीत भी स्वभाविक रुप से अद्‌भुत ही होंगे। विस्मय में डालने के लिए अद्‌भुत संगीत ही अपेक्षित होता है।

हास–परिहास के क्षणों में, कोकिल कण्ठ की किलकारी और हँसी–मजाक की ठठोली हास्य के भाव के कारण, हास्य रस का जन्म देते हैं। उमंगो, अरमानों, आकाक्षाओं और उन्मत्तता के क्षणों की अभिव्यक्ति हास्य–युक्त सरस, सरल और हल्का संगीत ही पेश करेगी परंतु, जब जीवन में नाना भावों और विभिन्न अनुभूतियों का प्रकट परिचय पालेने पर जब मनुष्य संसार को असार देखने लग जाता है, मनमें संतोष धारण कर लेता है और जीवकी राग–रागिनियों से अपनी आसक्ति हटा कर उपराम और वैराग्य की त्यागमूलक भावनाओं से अभिभूत एवं अनुरंजित हो जाता है, तो शम के भाव पर से शांत–रस की सरिता प्रवाहित होती है और जीवन की महफील में शांतरस को उत्प्रेरित करने वाला संगीत साकार हो उठता है।

आरोह–अवरोह, यति, गति, ताल–लय और विभिन्न रागरागिनियों के सामञ्जस्य से हमारा भारतीय-संगीत सजीव और प्राणवान भावों पर आधारित होता है। जीवन की भावनाओं से उद्भासित, जीवन की भावनाओंको पोषित, प्रेरित तथा अनुरंजित करनेवाला हमारा संगीत जीवन में से उत्पन्न होता है–और जीवन–के लिए ही प्रतिध्वनित होता है।

भारत का साहित्य, धर्म और दर्शन अन्योन्याश्रित रहे हैं। जीवन को हमारे पूर्वजोंने अति गंभीर दृष्टिसे देखा है और उसी के अनुकरण का उपदेश भी दिया है। हमारे गीत, भजन, गाथाएँ और कथाएँ सभीने एक ही राग अलापा है

'अंतर देवोभवः'। यही कारण है कि भारतीय संगीत, पच्छिमी संगीत की तरह हल्का-पुल्का तथा केवल मनोरंजन प्रधान ही नहीं रहा, अपितु जीवन को बल, दिशा, गति और विकास की ओर प्रेरित करनेवाला धीर-गंभीर और चिन्मय रहा है।

हमारे परंपरागत, साहित्य, संस्कृति धर्म और दर्शन की तरह हमारे संगीत मे भी लोक मंगल और जनकल्याण की भावना भरी रही है। यह कला अति सूक्ष्म आधार पर अवलम्बित श्रेष्ठ, पुनीत तथा मानवीय भावनाओं का उदात्ती-करण करनेवाली सर्वोत्तम कला है।

(१) वास्तुकला (२) मूर्तिकला (३) चित्रकला (४) संगीतकला और (५) साहित्यकला के रूपों मे कलाओं का वर्गीकरण भी ध्वनि और नाँद-प्रधान संगीतकला की महत्ता को सर्वोपरि सिद्ध करता है—

"साहित्य संगीत कला विहीनः।
साक्षात् नर पशुपुच्छ विपाण हीनः॥"

संगीत से हवा रूक सकती है, आँधी आ सकती है, नागाधीराज डोल सकते है, समुद्र उफन सकने है, और प्राणी परस्पर स्वाभाविक वैर-वृत्ति भूल कर एक साथ एकत्रित भी हो सकते हैं। "संगीत से जल बरसता है और अग्नि जलती है।"

तानसेन, बैजूबावरा, स्वामी हरिदास तथा नृसिंह एवं

मीरा का संगीत हमारी भूतकाल की भव्यता का उज्जवल ऐतिहासिक उदाहरण हैं।

आज भी जहाँ भारतीय संगीत प्रवाहित किया जाता है, हमारा मन डोलता उठता है और हम उसके प्रभाव में बह जाते हैं और जहाँ शुद्ध पश्चिमी संगीत 'रॉक एन रोल' की अनुकृति प्रदान करता है, वहाँ अनेक कला पारखी ऊब से उद्विग्न हो उठते हैं।

आजकल के साबून के कारखाने की तरह समूह-उत्पादन करनेवाले, सीनेमा के कारखानों के संगीतने हमारे भारतीय संगीत का मार्ग अवरुद्ध कर लिया है और इसी लिए शायद, मेघ मल्हार तथा दीपक राग से क्रमशः वर्षा और दीप जल उठने की बातें कोरी बातें ही नजर आती हैं। परंतु भारतीय संगीत की शक्ति असीम है, जिसे किसी भी हालत में ससीम नहीं होने देना चाहिए। मनुष्य की रागात्मक प्रवृत्ति जब सजीव हो उठती है, तो वह कोटि कोटि कण्ठोंसे बरबस फूट पडती है और मनुष्य के अंतर के गोपनीय तल से उद्भूत रागिनी, हृद्तन्त्री की झंकार के साथ तादात्म्य बनकर संगीत रुप में मुखर उठती है। परंतु भारतीय संगीत में, हर गीत संगीत नहीं बन सकता। संगीत की अपनी शास्त्रीय परंपराएँ तथा कलागत मान्यताएँ भी हैं। विभिन्न समयों पर, विभिन्न राग-रागिनियाँ ही गाई जा सकती हैं। संगीत का मूल्यांकन जड़ता-परक न होते हुए भी, नियमानुसार होता है। हमारे यहाँ 'कला कलाके लिये' का दृष्टिकोण कदापि नहीं रहा, फिरभी कला के भाव पक्ष के साथ

कलेवर के कला पक्ष को सजाये सँवारे बिना कला का आकर्षण निखार कैसे पायेगा! प्राणवान पुतली को भी, सुन्दर-सलोनी और चित्ताकर्षक तो बनाना ही पड़ता है। कला सौंदर्य-बोध Aesthetic sense की मूल क्षमता को परिष्कृत करती हैं। रस-सृष्टि की भावना अथवा तीव्र सौंदर्य-बोध ही संगीत और संगीतज्ञ की विकास-भूमि है। रस ही संगीत का प्राण है।

भारतीय संगीत के पीछे, अभ्यास युक्त साधना की अपेक्षा होती है। नाद-सिद्धि पर ही कलाकार इस कला का स्वामी होता है।

"संगीत में एक अनोखा गुण है। चित के विक्षोभ को वह अपने आपही में डुबा कर गला देता है। मन को उसकी व्यथा से मोड़ने का दुष्कर प्रयत्न न कर वह उस व्यथा ही के भीतर ऐसा कुछ संमोह उत्पन्न कर देता है, कि मन मुग्ध होकर धीरे धीरे उस व्यथा को भूल जाता है।" यह संगीत शक्ति है। वह जड़ में चेतन प्राण पूर सकती है और कायर को वीर में बदल सकता है। संगीत की लय पर अश्रुप्रवाह मन के मैल को भी मिटा देता है। घुँघरु की रुनझुन पग-पायल की मृदू, झँकार, चूड़ी की खन खन और कत्थक अथवा मणीपुरी आदि प्रणालिका के नृत्य पर गौरी युवती का लोच-भरा नृत्य जब मृदंग और मंजीर, सारंगी और सीतार, वीणा तथा तबले की थाप पर थिरक उठता है, तो नृत्य-गीत-संगीत जीवन को पुंजिभूत बना देता है।

હવે ઈ. સ. પૂ ૨૦૦૦ થી ઈ. સ. ૧૩૦૦ સુધીના સમયનું ભારતીય સંગીતના ઈતિહાસનુ વિહંગાવલેાકન કરીએ.

વેદની ઉત્પત્તિ વિષે હાલ પણ વિદ્વાનોમાં મતભેદ છે પરંતુ દરેક તેનેા સમય ઈ. સ. પૂ. ૩૦૦૦ થી ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦૦ ની વચ્ચેનેા માને છે. મેાટા ભાગના વિદ્વાનોએ ઇ. સ પૂ. ૨૦૦૦ એ વેદનેા ઉત્પત્તિકાળ માન્યેા છે, તેથી આ કાળને વૈદિક કાળ કહી શકાય.

વૈદિક કાળના સંગીતનેા ઇતિહાસ જાણવા માટે કેટલાંક પ્રાચીન સાધનેાનેા અભ્યાસ કરવેા જ રહ્યો. આ પ્રાચીન સાધનેા તે, સાહિત્ય, તામ્રલેખો, શિલાલેખો, જમીનમાં દટાએલાં અવશેષેા વગેરે. આપણા જૂના સાહિત્યમાં 'વેદ' છે. ચાર વેદોમાં સામવેદ સંગીતનેા વેદ ગણાય છે અને આજે પણ તેની ઋચાઓ પ્રાચીન ઢંગ મુજબ ગવાય છે તેથી સામવેદ તથા તત્કાલીન બીજાં સાધનેાનેા આધાર લઈ સંગીતનેા ઈતિહાસ જાણવા આપણે પ્રયત્ન કરીએ તત્કાલીન બીજાં સાધનેા એટલે કે પાણિણિ શિક્ષા, પાણિણિ અષ્ટાધ્યાયી, નારદીય શિક્ષા, મતંગકૃત બૃહદ્ દેશી, સામવેદ સંહિતા, અથર્વવેદ પ્રતિસાંખ્ય, તૈત્તરીય પ્રતિસાંખ્ય વગેરે.

મતંગકૃત બૃહદ્ દેશી ગ્રંથમાં 'त्रिस्वरश्चैव सामिक,' અને નારદીય શિક્ષામાં 'सामसुत्रयन्तरं' એવું લખેલુ છે એ પરથી જાણી શકાય છે કે સામગાનમાં સર્વપ્રથમ ત્રણ સ્વરેાનેા પ્રયેાગ થતેા હતેા. પાણિણિ અને નારદના ગ્રંથેામાં એવેા ઉલ્લેખ છે કે उदात्तश्चानुदात्तश्च स्वरितश्च स्वरास्त्रयः આથી

જાણી શકાય છે કે તે ત્રણ સ્વરોનાં નામ ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત હતા. પાણિણિના ગ્રંથ દ્વારા જાણી શકાય છે કે ઊંચા સ્વરને ઉદાત્ત કહેતા અને નીચા સ્વરને અનુદાત્ત કહેતા, પરંતુ સ્વરિત એ કયો સ્વર છે તે જાણવું કઠિન છે કારણ પાણિણિના અષ્ટાધ્યાયીમાં સ્વરિત માટેનો ઉલ્લેખ અસ્પષ્ટ છે. આથી સ્વરિત સ્વર માટે અનેક વિદ્વાનોના અનેક મતો છે કોઇ કહે છેં સ્વરિત એટલે ઉદાત્તથી ઊંચો સ્વર, બીજો મત છે સ્વરિત તે અનુદાત્તથી નીચો સ્વર, ત્રીજો મત છે ઉદાત્ત અને અનુદાત્તનો મધ્ય સ્વર તે સ્વરિત.

કેટલાય ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યા પછી સંગીતજ્ઞોનું એવું માનવું છે કે ઉપરોક્ત ત્રણ સ્વરો તે ગુરેસા. આગળ જતાં તેમાંથી ગ઼ રે સા નિ઼ સ્વર સમૂહ થયો. ઋક્ પ્રતિસાંખ્યમાં (ઈ.સ. ૪૦૦) આ સ્વરોનાં નામ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે, પ્રથમા, દ્વિતીયા, તૃતિયા અને ચતુર્થા. તૈત્તરી પ્રતિસાંખ્યમાં પ્રથમા એટલે ક્રુષ્ટ (ઊંચો) એવો ઉલ્લેખ છે. તેથી માની શકાય કે ઊંચો સ્વર ગુ હોવો જોઈએ. ગંધાર પ્રારંભિક સ્વર હતો તેથી જ સૌ પ્રથમ ગંધારગ્રામની કલ્પના તે સમયના વિદ્વાનોને થઇ હશે, એમ કહી શકાય. આગળ જતાં લગભગ ઈ. સ. પૂ. ૪૦૦માં ગ઼ રે સા નિ઼ ધ઼ સ્વરો થયા, અને છેલ્લે મ ગ઼ રે સા નિ઼ ધ઼ પ઼ એમ સાત સ્વરો અસ્તિત્વમાં આવ્યા. વૈદિકકાળમાં આ સાત સ્વરો ક્રુષ્ટ, પ્રથમા, દ્વિતિયા તૃતીયા, ચતુર્થા, મંદ્ર અને અતિસ્વર, એ નામથી ઓળખતા. (વૈદિક કાળ પછીના સમયમાં આજ સાત સ્વરોનાં નામ થયાં, મધ્ય,

ગંધાર, રિષભ, ષડ્જ, નિષાદ, ધૈવત અને પંચમ.)

'માન્ડુકિ શિક્ષા' ગ્રંથમાં લખેલું છે કે सप्त स्वरास्तु गीयन्ते सामभिः આ ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે આ તબક્કે વૈદિક કાળમા સાત સ્વરો અસ્તિત્વમાં હતા. જ્યારે ગંધારની ઉપર મધ્યમ સ્વર શોધાયો હશે ત્યારે તે વખતના વિદ્વાનોને મધ્યમગ્રામની કલ્પના સ્ફુરી હશે વૈદિક કાળમાં ગંધારની ઉપર મધ્યમ સ્વર શોધાયો હતો એવું નારદીય શિક્ષામાંથી જાણવા મળે છે.

પાણિણિ શિક્ષા અને નારદીય શિક્ષામાં એક શ્લોક છે.

उदात्ते निषाद् गान्धारौ, अनुदात्त ऋषभ धैवतौ।
स्वरित प्रभवा ह्येते, षड्ज मध्यम् पंचमा॥

આથી જાણી શકાય છે કે ઉદાત્તમાં નિષાદ અને ગંધાર સ્વર, અનુદાત્તમાં રિષભ અને ધૈવત સ્વર અને સ્વરિતમાં બાકી રહેલા ત્રણ ષડ્જ, મધ્યમ અને પંચમ સ્વરો છૂપાએલા હતા. ખરેખર તે જમાનામાં પણ સ્વર સંવાદિતાનું કેટલું બધું મહત્વ હતું!

વૈદિક કાળમાં બિતત્ વાદ્યો દુંદુભી, આદમ્બર, ભૂમિદુંદુભી, વાનસ્પતિ, આઘાતી વગેરે હતા. સુષિર વાદ્યો તુણુવ, બાકુર, નાદી વગેરે હતા અને તંતુ વાદ્યોમાં કાંડવીણા, કર્કરીવીણા, ૧૦૦ તારની વારણ્યવીણા વગેરે વાદ્યો પ્રચલિત હતાં.

વૈદિક કાળના સંગીતની એટલે કે ઈ. સ. પૂ ૨૦૦૦ થી ૧૦૦૦ સુધીના સમયની ભારતીય સંગીતના ઈતિહાસની

આછી રૂપરેખા જાણી. હવે ઈ. સ. પૂ. ૧૦૦૦ થી ઈ. સ. ૧ (પૂર્વ પ્રાચીન કાળ) સુધીના કાળનું સંગીત વિચારીએ.

આ કાળમાં પણ સંગીતનો વિકાસ ચાલુ જ રહ્યો હતો. પરંતુ કોઈ એવો ખાસ ગ્રંથ લભ્ય નથી જેનાથી આ કાળના સંગીત વિષે વધુ મહત્વનો પ્રકાશ પાડી શકાય, તેમ છતાંય નીચે જણાવેલાં કેટલાંક શાસ્ત્રો પરથી અમુક માહિતી સાંપડે છે. આ શાસ્ત્રો છે ઋક્ પ્રતિસાંખ્ય, મહાભારત અને રામાયણ.

ઋક્ પ્રતિસાંખ્યનો સમય લગભગ ઈ. સ. ૪૦૦નો ગણાય છે તેમાં સાત સ્વરો તેમજ નાભિ, કંઠ અને તાલુ સ્થાનનો ઉલ્લેખ છે. મહાભારતમાં એવો ઉલ્લેખ છે કે તે કાળમાં સાત સ્વરો અને ગંધારગ્રામ ઉપરાંત સ્વર સંવાદિતાનું અસ્તિત્વ હતું. રામાયણથી જણાય છે કે રાગની જાતિઓનાં મૂળ તે વખતે નંખાએલાં હતાં પણ આ ઉલ્લેખ નહિવત્ હોવાથી તેના વિષે વધુ માહિતી મળતી નથી. વ્યાકરણ-આચાર્ય પણિણિના બે ગ્રંથો, પાણિણિ શિક્ષા અને પાણિણિ અષ્ટાધ્યાયીમાં સંગીત વિષે કેટલાય નાના નાના ઉલ્લેખો છે પણ તે એટલા બધા મહત્વપૂર્ણ નથી જેથી સંગીતનો વધુ ઈતિહાસ જાણી શકાય.

હવે ઇ. સ. ૧ થી ઈ. સ. ૮૦૦ વર્ષનો સમય તે 'ઉત્તર પ્રાચીનકાળ' કહેવાય છે. આ કાળને ઘણા વિદ્વાનો 'ભરત કાળ' પણ કહે છે કારણ આ સમયમાં ભરતમુનિનો મહત્વનો ગ્રંથ 'ભરત નાટચ શાસ્ત્ર' પ્રસિદ્ધ થયો. ભરતના

નાટયશાસ્ત્રનો ઉદ્‌ભવ પાંચમી સદીમાં થયો એમ કહી શકાય. આ ગ્રંથ ભારતીય સંગીતનો સર્વ પ્રથમ અને અમુલ્ય ગ્રંથ મનાય છે. 'ભારત નાટય શાસ્ત્ર' એ હકીકતમાં નાટક સંબંધી જ ગ્રંથ છે પરંતુ તેના ૨૮, ૨૯ અને ૩૦ મા અધ્યાયમાં ભારતીય સંગીત વિષે જે પ્રકાશ પાડેલો છે તે ખરેખર, મહત્વનો છે.

'ભરત નાટય શાસ્ત્ર' માં નીચેની બાબતોનો ઉલ્લેખ છે. મૂર્છના, શ્રુતિસ્વર, બે વિકૃત સ્વરો કાકલી નિ અને અંતર નિ, ગ્રામનાં વર્ણન, ષાડ્જી, ઋષભી, ધૈવતી અને નિષાદી એ ચાર ષડ્‌જગ્રામની જાતિ, ગંધારી, મધ્યમા અને પંચમી એ ત્રણ મધ્યમગ્રામની જાતિ, ષડ્‌જ અને મધ્યમગ્રામની ઉપરોક્ત કુલ સાત શુદ્ધ જાતિઓનાં મિશ્રણથી થતી અગિયાર વિકૃત જાતિઓ, જાતિઓનાં દશ લક્ષણો ગ્રહ, અંશ, તાર, મંદ્ર, ન્યાસ, ઉપન્યાસ, અલ્પત્વ, બહુત્વ, ષાડવત્વ અને ઔડવત્વ, આ ઉપરાંત વાદી, સંવાદી, અનુવાદી, દ્વિશ્રુતિક, ત્રિશ્રુતિક, ચતુઃશ્રુતિક સ્વરોનાં વર્ણનો વગેરે વગેરે.

દત્તિલ નામના ગ્રંથકારનો સમય આશરે પાંચમી સદી મનાય છે. 'દત્તિલમ્' ગ્રંથમાં દત્તિલે ગંધારગ્રામનો સાધારણ ઉલ્લેખ કર્યો છે. વિવાદી સ્વરોમાં ભરતે બીસ શ્રુતિઓનું અંતર માન્યું છે, જ્યારે પં. મતંગ પહેલાં થઈ ગએલ આ વિદ્વાને બે શ્રુતિઓનું અંતર માન્યું છે. સંગીતજ્ઞોનું માનવું છે આ કોઈ મોટો ભેદ નથી ફક્ત દષ્ટિકોણનો ભેદ છે. દત્તિલે પણ ભરત ઋષિએ બતાવેલ અક્ષર જાતિઓ વર્ણવી છે.

ત્યારબાદ પં. મતંગનો 'બૃહદ્ દેશી' ગ્રંથ પ્રાપ્ત થાય છે. પં. મતંગના સમય માટે અનેક મતભેદ છે. કોઈ ચોથી સદી માને છે તો કોઈ સાતમી સદી બૃહદ્ દેશીમાથી કેટલાક પારિભાષિક શબ્દો જેવાં કે ગ્રામ, મૂર્છના, ગંધારગ્રામ વગેરેની વ્યાખ્યાઓ જાણવા મળે છે સંવાદી સ્વરોમાં ૯ અથવા ૧૩ અને વિવાદી સ્વરોમાં બે શ્રુતિઓનું અંતર પં. મતંગને માન્ય હતુ પં. મતંગના ગ્રામ-રાગો આ પ્રમાણે હતા-ટકી, સાવીરા, માલવ પંચમ, ષાડવ, વટ્ટરાગ, હિંડોલક અને ટક્ક કૈશિકા. વિદ્વાનો માને છે કે આ ગ્રામ-રાગોમાથી આગળ જતાં રાગની જાતિઓ ઉત્પન્ન થઈ હોવી જોઈએ 'રાગ' શબ્દને જન્મ આપનાર પ. મતંગ હતા તેમની પહેલાના કોઇપણ વિદ્વાને કોઈપણ ઠેકાણે 'રાગ' શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો નથી એવું વિદ્વાનોનું માનવું છે પં. મતંગનાં ઉપરોક્ત ગ્રામ-રાગો આજના રાગ જેવા ન હતા. પં. મતંગે બ્રહદ્ દેશી ગ્રંથમાં જણાવેલું છે કે તેમના સમયમા ગ્રામ-રાગની સાત જાતિ અથવા પ્રકારો હતા, આ પ્રકારોમાથી જ ધીરે ધીરે રાગનો જન્મ થયો.

ત્યારબાદ લગભગ સાતમી સદીમા નારદકૃત નારદીય શિક્ષા નામનો ગ્રંથ મળે છે નારદીય શિક્ષાના સમય વિષે અનેક મતો છે, પણ તે દરેક મત ત્રીજીથી બારમી સદી વચ્ચેના છે મદ્રાસમા કુદુમિયામલાઈ નામના સ્થાનેથી એક પ્રાચીન શિલાલેખ પ્રાપ્ત થયો હતો. પત્થર પરના તે લખાણમાં નારદીય શિક્ષાને જ મળતી સાત જાતિ અથવા ગ્રામ-રાગો, સાત સ્વર, શ્રુતિઓ, અંતર તથા કાકલી નામના સ્વરો વગેરેનો ઉલ્લેખ છે આ શિલા સાતમી સદીની છે,

અને તેથી જ નારદનો સમય સાતમી સદીનો મનાય છે. નારદીય શિક્ષામાં ગ્રામ–રાગોનાં વર્ણન છે જ્યારે દશમી સદીમાં તો હાલમાં રાગનું જે સ્વરૂપ છે તેની છાયા સ્પષ્ટ જણાઇ આવે છે. નારદીય શિક્ષામાં ઉપરોક્ત શિલાલેખની બાબતોનાં વિસ્તૃત વર્ણનો છે નારદીય શિક્ષામાં સામવેદના સ્વરોનું વધુ મહત્વ જણાય છે. નારદના આ ગ્રંથમાં સાત મુખ્ય ગ્રામ–રાગ હતા ષાડવ, પંચમ, મધ્યમગ્રામ, ષડ્જ-ગ્રામ, સાધારિતા, કૌશિક મધ્યમ અને કૌશિક યુક્ત મધ્યમગ્રામ.

સાતમી અને આઠમી સદીમાં દક્ષિણ ભારતમાં ભક્તિ આંદોલન ચાલ્યુ, જેનાથી સંગીતનો ઉત્તમ પ્રચાર થયો.

હવે ઈ. સ. ૮૦૦ થી ઈ. સ ૧૩૦૦નું સંગીત જોઈએ. આ કાળ પૂર્વ મધ્યકાળ ગણાય છે. આ કાળને ઘણા સંગીતજ્ઞો સુવર્ણ કાળ પણ કહે છે કારણ આ સમયમાં સંગીતનો ઘણો જ વિકાસ થયો. આ વિકાસ છેક મોગલ બાદશાહોના સમય સુધી ચાલુ જ રહ્યો.

નારદના નામથી જ લખેલા કેટલાય ગ્રંથો પ્રાપ્ત થાય છે. નારદીય શિક્ષા, સંગીત મકરંદ, રાગનિરૂપણ, સારસંહિતા, સ્વર મંજરી, નારદીય સંહિતા વગેરે અનેક ગ્રંથોના લેખકનું નામ 'નારદ' છે, આ ઉપરથી એ કહેવું મુશ્કેલ છે નારદ નામની એક જ વ્યક્તિ હતી કે અનેક? એક વાત ચોક્કસ છે કે નારદીય શિક્ષા અને સંગીત મકરંદના ગ્રંથકાર બે જુદા જુદા નારદ હતા. નારદીય શિક્ષામાં પ્રાચીન સામગાયન અને ગ્રામજાતિઓનાં વર્ણન છે જ્યારે સંગીત મકરંદથી તો જાણી શકાય છે કે સંગીત મકરંદના ગ્રંથકાર નારદના

સમયમાં રાગનો પૂર્ણ વિકાસ થયો હતો.

સંગીત મકરંદનો સમય નવમી સદી ગણાય છે પણ તેમાંય મતભેદ તો છે જ. સંગીત મકરંદ ગ્રંથ તે વખતના સંગીત પર મહત્વનો પ્રકાશ પાડે છે. પુરુષ રાગ, સ્ત્રી રાગ અને નપુંસક રાગનાં વર્ગીકરણ ગંધાર ગ્રામનાં વર્ણનો, રાગ ગાવાના સમયના નિયમો અને તે મુજબ રાગનાં ત્રણ વર્ગીકરણો- પ્રાતઃ, મધ્યાહ્ન અને રાત્રીગેય રાગ, સંપૂર્ણ, ઓડવ અને પાડવ જાતિના રાગોમાથી ઉત્પન્ન થતી રાગની પેટા જાતિઓ, રાગના બે વિભાગો પૂર્ણ કંપનવાળા અને અલ્પ કંપનવાળા (અથવા તો કંપન વિહીન) રાગ વગેરે બાબતોનો ઉલ્લેખ સંગીત મકરંદમાં છે.

નવમી સદીનો ગ્રંથ જોયા પછી બારમી સદી સુધીનો એક પણ ગ્રંથ પ્રાપ્ત થતો નથી જેથી તે સમયના સંગીતનો અભ્યાસ થાય, તેમ છતાય ગ્રથો સિવાયની બીજી માહિતીઓથી જાણી શકાયું છે કે તે સમયમાં સંગીતનો ઘણો સારો વિકાસ થયો હતો.

ત્યારબાદ લગભગ બારમી સદીમાં જયદેવ કવિનો ગીત-ગોવિંદ ગ્રંથ મળે છે. આ ગ્રંથમાં રાધા-કૃષ્ણની પ્રેમ-લીલાનાં કાવ્યો આપેલાં છે જે 'અષ્ટપદી' ગીતપ્રકાર કહેવાય છે રાધા-કૃષ્ણની પ્રેમલીલાનાં કાવ્યોની શબ્દ રચના ઉત્કૃષ્ટ છે પરંતુ ગીતગોવિંદમાં આ ગાયનોની સ્વરલિપિ આપી નથી તેથી તે કાવ્યો આજે સંગીત માટે નકામાં બન્યાં છે. જયદેવ કવિનો જન્મ કેન્દુલા (બંગાળ) માં થયો હતો.

તેરમી સદીમાં શારંગદેવનો 'સંગીત રત્નાકર' નામનો

અમૂલ્ય ગ્રંથ પ્રાપ્ત થાય છે. આ ગ્રંથને હાલની ઉત્તર હિન્દુસ્તાની અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ આધારભૂત ગ્રંથ માને છે. શારંગદેવે, તેમની પહેલાંના ગ્રંથોનો આધાર લઈ આ ગ્રંથ લખ્યો છે. ઉત્તર હિન્દુસ્તાની અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓને એક કરવા માટે શારંગદેવે આ ગ્રંથમાં નિષ્ફળ પ્રયાસ કર્યો છે, એમ ઘણા વિદ્વાનોનુ માનવું છે. શારંગદેવના ગ્રંથથી કેટલીક નવી સમસ્યાઓનો ઊકેલ શોધતાં સંગીતનો વિકાસ થયો અને તેથી એ દૃષ્ટિએ સંગીત રત્નાકરનું માન વધે છે. શારંગદેવનો આ ગ્રંથ હજુ સુધી પૂરેપુરો સમજી શકાયો નથી. શારંગદેવના મતાનુસાર ગ્રામ-રાગોથી બીજા રાગોનો વિકાસ થયો છે. તેમણે કુલ ત્રીસ ગ્રામ-રાગ ગણાવ્યા છે. સંગીત રત્નાકરમા નીચે જણાવેલી બાબતોનો ઉલ્લેખ છે—બાર વિકૃત સ્વર, સાત શુદ્ધ અને અગિયાર વિકૃત મળી કુલ અઢાર જાતિ અને તેનાં વર્ણનો, જાતિઓનાં લક્ષણ, ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, ઉપન્યાસ, વિન્યાસ, સન્યાસ, અલ્પત્વ, બહુત્વ, ષાડવત્વ, ઓડવત્વ, મંદ્ર, તાર, વાદી સ્વરનો બીજા સ્વરોથી સંબંધ, રાગાંગ, ભાષાંગ, ક્રિયાગ, ઉપાંગ, ઉપરાગ, પૂર્વ રાગ, કુલ ૨૬૪ રાગોનાં વર્ણન વગેરે.

શારંગદેવનો શુદ્ધ સપ્તક કયો હતો તે હજુ સુધી જાણી શકાયું નથી. કેટલાક વિદ્વાનો શારંગદેવનો શુદ્ધ સપ્તક 'મુખારી' માને છે જે આજે પણ કર્ણાટકી સંગીતનો શુદ્ધ સપ્તક છે.

બૈજૂ બાવરા

પ્રસિદ્ધ ગાયક બૈજૂ બાવરા તાનસેનના સમકાલીન હતા. કેટલાક માને છે કે તાનસેન પહેલા બૈજૂ થઈ ગયા બૈજૂ કૃત કેટલાક પ્રાચીન ધ્રુપદમા "કહત બૈજૂ સુનો હો ગોપાલ લાલ" એવો ગોપાલનો ઉલ્લેખ છે અને ગોપાલના ધ્રુપદોમા "દિલ્લીપતિ નરેન્દ્ર અકબરશાહ" એવી અકબરની પ્રશસા છે આ ઉપરથી સાબિત થાય છે કે બૈજૂ અને તાનસેન સમકાલીન હતા શ્રી એસ બી બબ્બન બૈજૂનુ જીવનચરિત્ર આ રીતે આલેખે છે—

બૈજનાથ મિશ્ર (બૈજૂ) નો જન્મ ગુજરાતમા આવેલા ચાપાનેર ગામમા બ્રાહ્મણ કુટુબમા થયો હતો નાનપણમા જ બૈજૂના પિતા સ્વર્ગસ્થ થયા હતા બૈજૂના માતા ઘણા જ ધાર્મિકવૃત્તિના હતા પોતાનુ શેષ જીવન વૃદાવનમા ગાળવાનો નિશ્ચય કરી, બાળક બૈજૂને સાથે લઈને, બૈજૂના માતાજી વૃદાવન તરફ જતા હતા ત્યારે જમુના નદીના તટ પર સ્વામી હરિદાસ સામે મળ્યા બૈજૂની પ્રતિભા અને કાતિ જોઇ સ્વામીજી બૈજૂને પોતાના આશ્રમે લઇ ગયા

બૈજૂના માતાજી ભગવાનની સેવામા રત થઈ ગયા જ્યારે બૈજૂ, સ્વામી હરિદાસ પાસે સગીતની સાધનામા રત થઈ ગયા આશ્રમના જીવનથી અને નાનપણના સસ્કારોથી યુવાનીમાં બૈજૂને સસાર અસાર દેખાવા લાગ્યો એક દિવસ જમનાના તટ પર નિરાધાર હાલતમા રોતા એક બાળકને બૈજૂએ જોયો તેને ઉપાડી લીધો, આશ્રય આપ્યો અને મોટો કર્યો બૈજૂએ

આ બાળકને સંગીતનું જ્ઞાન આપ્યું. આ બાળક તે ગોપાલ લાલ, જેણે મહત્વનો કહી શકાય એવો ભાગ બૈજૂના જીવનમાં ભજવ્યો છે.

ગોપાલ લાલનાં લગ્ન પ્રભા નામની બૈજૂની એક શિષ્યા સાથે ચંદેરીમાં થયાં હતાં. ચંદેરીના જમીનદાર રાજસિંહના આગ્રહને વશ થઇને જ બૈજૂ અને ગોપાલ લાલ ચંદેરીમાં, રાજસિંહના આશ્રય નીચે રહેવા ગયા હતા. બૈજૂએ ગોપાલની નવજાત પુત્રીનું નામ 'મીરા' રાખ્યું. આ 'મીરા' તે જ બૈજૂની પ્રેમીકા.

ગ્વાલિયરના રાજા માનસિંહ તોમરના લગ્ન પ્રસંગે બૈજૂએ ગાયું, તેનાથી રાજા માનસિંહ અને તેની રાણી મૃગનયની ઘણાં આકર્ષાયાં. માનસિંહના આગ્રહને વશ થઇને મૃગનયનીને સંગીત શીખવવા, બૈજૂને ફરજીયાત ગ્વાલિયરમાં રહેવુ પડયું.

ગોપાલ લાલ તો ચંદેરીમાં જ પોતાના કુટુંબ સાથે રહેતા હતા. એક દિવસે ચંદેરીના વનમાં કલ્યાણરાગનો આલાપ કરતા તેઓ બેઠા હતા, ત્યાં કાશ્મીર જતા કેટલાક વેપારીઓએ તેમનો આલાપ સાંભળ્યો. વેપારીઓએ કાશ્મીરના મહારાજાનાં ઘણાં ગુણગાન ગોપાલને સંભળાવ્યાં. ગોપાલને મોટી મોટી લાલચો આપી અને કાશ્મીર-દરબારમાં ગાવા આમંત્રણ આપ્યું. પત્નીને, પુત્રીનો અને બૈજૂનો વિરોધ હોવા છતાંય ગુપ્ત રીતે ગોપાલ કાશ્મીર ચાલ્યા ગયા.

આ તે સમય હતો જ્યારે બૈજૂની ખ્યાતિ ઉચ્ચતમ

શિખરે પહોંચી ગઈ હતી. ગ્વાલિયરમાં, બૈજૂને મીરાનો વિયોગ તો હતો જ અને તેમાં જ્યારે ગોપાલના વિશ્વાસઘાત અને કૃતઘ્નતાની ખબર મળી, ત્યારે બજૂ પાગલ થઈ ગયા. મહારાણી મૃગનયનીએ ઘણી સારવાર કરી પણ બજૂને આરામ ન થયો. બૈજૂએ રહેઠાણ છોડયું અને પહાડ, નદી અને જંગલોમાં ભટકવા માંડયું. વૃંદાવનમાં હરિદાસ પાસે તન્નામિશ્ર (તાનસેન) નો અભ્યાસ ચાલતો હતો અને ત્યાં જ્યારે ખબર પહોંચી કે "બૈજ બાવરો થઈ ગયો છે અને ભટકે છે" ત્યારે સ્વામી હરિદાસ ચોધાર આંસુએ રોઇ પડયા. આ સમયથી જ તન્નામિશ્રને બૈજનાં દર્શન કરવાની તીવ્રેચ્છા જાગી. પોતાના ગુરુભાઈ બૈજૂને શોધવા તન્નામિશ્રે ઘણી મહેનત કરી, પણ બૈજનો પત્તો ન મળ્યો.

જંગલોમાં ભટકતાં ભટકતાં બૈજ વૃંદાવનમાં આવી પહોંચ્યા. બૈજનાં વૃદ્ધ માતા અને સ્વામી હરિદાસ પણ બૈજની શોધમાં જ હતાં. તેઓએ બૈજૂ બાવરાને વૃંદાવનમાં જ રોકી રાખ્યો. વૃદ્ધ માતાના સ્નેહ અને સ્વામી હરિદાસના દેવદુર્લભ આશીર્વાદ અને ઉપદેશોથી બૈજૂને કંઇક આરામ તો થયો તેમ છતાંય મીરાના પ્રેમ અને સ્નેહની ઘેરી છાપ તેમજ ગોપાલ લાલે કરેલા દગાને તે ન જ ભૂલી શકયા.

૧૫૫૬માં હુમાયૂંના મરણ પછી દિલ્હીની ગાદી પર સંગીત શોખીન અકબર બાદશાહની સત્તા હતી. અકબરના દરબારમાં નવ રત્નોમાં તાનસેનની ગણત્રી તે સમયમાં થતી હતી. તાનસેને ભારતના સંગીતકારો સામે પડકાર ફેંકયો

હતો કે ગમે તેની સાથે તે હોડમાં ઊતરવા તૈયાર છે. તાનસેનના આ પડકારને ઝીલવા કોઇ તૈયાર ન થયું, તેથી તાનસેનને દિગ્વિજયી સંગીતકારનું બિરુદ મળ્યું. જ્યારે બૈજૂને આ વાતની જાણ થઈ કે તાનસેન પોતાને દિગ્વિજયી સંગીતકાર ગણાવે છે, ત્યારે બૈજૂની કલાત્મક ભાવનાઓને ભયાનક ઠેસ વાગી, બૈજૂએ તાનસેનનો પડકાર ઝીલી લીધો.

ભરચક દરબારમાં બૈજ અને તાનસેન વચ્ચે જબ્બર હરિફાઇ ચાલી. તાનસેને સૌ પ્રથમ તોડી રાગ ગાયો; નજીકના જંગલનાં મૃગલાં તાનસેનની પાસે આવીને મુગ્ધ થઇ ઉભાં રહ્યાં. એક મૃગના ગળામાં તાનસેને પુષ્પનો હાર પહેરાવી દીધો. તોડી રાગ પૂરો થતાં જ મૃગ વનમાં નાસી ગયાં. ત્યારબાદ બૈજૂએ મૃગરંજની–તોડી ગાયો, જેનાથી બૈજૂએ અગાઉ જાહેર કર્યા મુજબ ફક્ત એક જ મૃગ જેના ગળામાં હાર હતો તે, બૈજૂની પાસે આવીને ઊભો રહ્યો. આ અદ્‌ભૂત ચમત્કારથી તાનસેનને પણ આશ્ચર્ય થયું. ત્યાર બાદ અકબરે બૈજને કોઇપણ રાગ ગાવાનું કહ્યું જેનો જવાબ તાનસેનને આપવાનો હતો. બૈજૂએ જાહેરાત કરી કે હું માલકૌંસ ગાઇશ જેના પ્રભાવથી દરબારમાં મૂકેલો પત્થર મીણબત્તીની જેમ ઓગળી જશે, ઓગળેલા પત્થરમાં હું મારો તાનપૂરો મૂકી દઇશ, માલકૌંસ સમાપ્ત થતાં જ પત્થર તેના મૂળ સ્વરૂપમાં આવી જશે અને ત્યાર બાદ તે પત્થરને તોડયા વગર જ તાનસેને મારો (બૈજનો) તાનપૂરો પત્થરથી અલગ કરી આપવો પડશે.

માલકૌંસ શરૂ થયો. રાગનું વાતાવરણ જામતાં જ ધીરે

ધીરે પત્થર ઓગળવા લાગ્યો. તેજ ક્ષણે તાનસેને બૈજના ચરણુ ચૂમી લીધા અને કહ્યું કે "મારા આચાર્યજીએ મને એક વખત કહેલું કે તારાથી પણુ વધારે હોંશિયાર બજૈનાથ નામનો તારો એક ગુરુભાઇ છે શું આપ તે જ છો ?" તાનસેન અને બૈજૂ હૃદયથી ભેટી પડયા.

થોડા સમય બાદ બૈજૂને ખબર પડી કે કાશ્મીરમાં અમુક જગ્યાએ ગોપાલ લાલ, પ્રભા અને મીરા હયાત છે ત્યારે તે કાશ્મીર ગયા. કાશ્મીરમાં, ગોપાલે એવુ જુઠાણું ચલાવેલું કે તેમને સંગીત શીખવનાર કોઇ આચાર્ય કે ગુરુ નથી પરંતુ તેમને તો કુદરતી રીતે જ, ફક્ત અભ્યાસ કર્યાથી જ સંગીતનું જ્ઞાન થયું હતું. એ જ ચિંથરેહાલ અને મેલાં કપડાંમાં બૈજૂ કાશ્મીર-દરબારમાં ગયા. ત્યાં ભરી સભામા ગોપાલ લાલ સામે સંગીતની હરિફાઇ જામી બૈજની જીત થઈ. દરેકને જાણુ થઇ કે ગોપાલ લાલના આ ગુરુ છે એવામાં ગોપાલ લાલનું મૃત્યુ થયું. ફરીથી બૈજૂના હૃદય અને મન પર એવો ભયંકર ધક્કો લાગ્યો કે બૈજૂ સન્યાસ લઇ કાશ્મીરનાં જંગલોમાં ચાલ્યા ગયા. બૈજૂનું મૃત્યુ કયારે થયું તેની કોઇને જાણુ નથી. કહેવાય છે કે કાશ્મીરનાં જંગલોમાં જ તેઓ અંતરધ્યાન થઇ ગએલા.

બૈજૂએ હોરી પ્રકારની ગાયકીની તેમજ ગૂર્જરી તોડી, મૃગરંજની તોડી, મંગલ ગૂર્જરી વગેરે અનેક રાગની પણુ શોધ કરી છે ધમાર તાલ પણુ તેમણે જ રચેલો છે. બૈજૂની યાદગીરીમાં મહારાણી મૃગનયની અને રાજા માનસિંહે

ગ્વાલિયરમાં, 'ગ્વાલિયર સંગીત વિદ્યાપીઠ' નામની એક સંગીત સંસ્થા ખોલી હતી જેના પાઠયક્રમમાં હોરી ગાયકી અને ધમાર તાલ એક વિશિષ્ટતા ગણાતી.

પંડિત લોચન

પંડિત લોચનનો સમય ચૌદમી સદીના ઉત્તરાર્ધ અને પંદરમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં મનાય છે. બિહારમાં આવેલ મુઝફ્ફર નામના સ્થાને તેમનો જન્મ એક બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં થયો હતો. પં. લોચન સંસ્કૃતના ઉચ્ચ કોટિના વિદ્વાન હતા, તેમણે પ્રાચીન સંગીત અને તેમના સમયના સંગીત શાસ્ત્રનો અભ્યાસ કર્યા બાદ ક્રિયાત્મક સંગીતાભ્યાસ કર્યો હતો.

પં. લોચનના સમયમાં સપ્તકના સાત સ્વરો સારેગમપધનિ અનુક્રમે ૪,૩,૨,૪,૪,૩,૨ નંબરની શ્રુતિઓ પર હતા, તદુપરાંત રાગનાં વર્ગીકરણ પણ માન્ય હતાં વગેરે. આ બધી માહિતીઓને એકત્રિત કરી તેમાં પોતાના મૌલિક વિચારો અને સૂચનો દર્શાવી પં. લોચને 'રાગ સર્વસંગ્રહ' અને 'રાગ તરંગિણી' નામના બે અમુલ્ય ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ કર્યા. આ બે ગ્રંથથી સંગીત જગતમાં તેમનું સન્માન થાય છે. તેમના સમયમાં અમીર ખુશરુના ફારસી અને ભારતીય

સંગીતના મિશ્રણના પ્રયાસો ચાલુ જ હતા. પં. લોચને સિદ્ધ કર્યું છે કે ફારસી સંગીતનો ઉદ્‌ભવ ભારતમાં જ થયો હતો, ફારસી સંગીત વિદેશી નથી પણ ભારતીય જ છે.

પંદરમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં પં. લોચનનો સ્વર્ગવાસ થયો હતો.

શોરીમિયાં

શોરીમિયાંનું પુરૂં નામ ગુલામનબી ગુલામરસુલ શોરી. તેમનો જન્મ લખનવમાં થયો હતો. તેમણે તેમના પિતા પાસે સંગીતનો અભ્યાસ કર્યો હતો. શોરીમિયાંનો સમય લગભગ ઓગણીસમી સદીનો પૂર્વાર્ધ માની શકાય.

શોરીમિયાંનો અવાજ ઘણો જ પાતળો હતો તેથી ખ્યાલ ગાયકીમાં તેમને ફાવટ ન હતી. તેમણે ઘણી મહેનત કરી પરંતુ ખ્યાલ ગાયકીમાં તેમને નિષ્ફળતા જ પ્રાપ્ત થઈ. પોતાના અવાજને અનુકુળ ગાયકી શોધવા માટે તેમણે પ્રયત્નો કર્યા અને તેમણે 'ટપ્પા' નામની ગાયકીની શોધ કરી. પંજાબી ભાષાનું તેમને સારૂં જ્ઞાન હતું અને તેથી મુખ્યત્વે તેમણે પંજાબી ભાષામાં જ ટપ્પા લખેલા છે.

શોરીમિયાં સ્વભાવના ઘણાજ નમ્ર અને સન્યસ્તવૃત્તિના હતા, તે નીચેના એક પ્રસંગ પરથી જાણી શકાય છે.

એકવાર નવાબ આસિફુદ્દૌલાએ શોરીમિયાંને રાજભવનમાં ગાવાનુ આમંત્રણ આપ્યું. શોરીમિયાંએ એટલું સુંદર ગાયું કે નવાબ સાહેબે તરત જ કેટલાય રૂપીઆ ભરેલી એક થેલી તેમને ભેટ આપી દીધી. પરંતુ શોરીમિયાં તે ધન પોતાને ઘેર લઇ જઈ શકયા નહિ, ઘેર જતા રસ્તામા જેટલા ભિખારીઓ, સાધુઓ, ફકીરો તેમને મળ્યા તે દરેકને તે ધન શોરીમિયાંએ વહેંચી દીધું. જ્યારે નવાબ સાહેબને આ વાતની જાણ થઈ ત્યારે તેઓએ ફરીથી એવી જ ભેટ શોરીમિયાંને ઘેર મોકલી આપી. શોરીમિયાં લોકપ્રિય ગાયક હતા. તેમને કોઈ સંતાન ન હતું. તેમના મૃત્યુ સંબંધી હજુ સુધી ખાસ માહિતી જાણવા મળી નથી પણ વિદ્વાનોનું માનવું છે કે ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં લખનવમાં જ તેમનું મૃત્યુ થયું છે.

સદારંગ–અદારંગ

ઈ સ. ૧૭૧૯ થી ઈ સ. ૧૭૪૮ સુધી દિલ્હીના બાદશાહ મહમદશાહનું રાજ્ય રહ્યુ. મહમદશાહ ઘણો બીકણુ અને ચંચળ સ્વભાવનો હતો. તેને રાજનીતિનો અનુભવ પણ ન હતો અને જ્ઞાન પણ ન હતું. તેનો રાજ્યકાળ ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ મહત્વનો ગણાતો નથી પરંતુ સંગીતની દૃષ્ટિએ મહત્વનો છે.

મહમદશાહના દરબારમાં નિયામતખાં નામના પ્રખ્યાત બીનકાર હતા. નિયામતખાં તાનસેનની પુત્રીના દશમી પેઢીના કલાકાર હતા. નિયામતખાંના જીવનમાં અમુક એવા પ્રસંગો બન્યા જેમાંથી મહમદશાહ અને તેનો રાજ્યકાળ સંગીતમાં મહત્તા ધરાવે છે. આપણે તે પ્રસંગો જોઈએ.

કોઈની સલાહથી બાદશાહે એક દિવસ એવું ફરમાન કર્યું કે, સારંગીની સાથે નિયામતખાંની બીન પણ વાગવી જોઈએ. સ્વતંત્ર મિજાજના નિયામતખાંએ બાદશાહના વજીરને ઘણું સમજાવ્યા કે "અમે બીનકારો સારંગી સાથે રંગ જમાવી શકીએ, તેમ છતાંય સારંગીનો સાથ બીનથી કરવામાં હું મારું અપમાન સમજૂ છું" બાદશાહને પોતાના ફરમાનનો ભંગ થતો જણાયો અને નિયામતખાંને દરબારમાંથી કાઢી મૂકયા એટલું જ નહિ પણ તેમને ઘણા હેરાન કર્યા. નિયામતખાંને ગુપ્તવાસ ભોગવવો પડયો.

નિયામતખાંને ખ્યાલ ગાયકી પર વિશેષ પ્રેમ હતો, જ્યારે તે સમયમાં ખ્યાલ ગાયકીનું ઝાઝું માન ન હતું. ખ્યાલ ગાયકીને લોકપ્રિય બનાવવા અમીર ખુશરૂએ લગભગ ઈ. સ. ૧૨૫૧ ઘણા નિષ્ફળ પ્રયત્નો કરેલા. સુલ્તાન હુસેન શર્કીએ પણ ખ્યાલનો પ્રચાર કરવા માટે મહેનત કરેલી અને તેમના પ્રયત્નો નિષ્ફળ ગયેલા. હવે નિયામતખાને આ બાબત ઘણી જ ખૂંચતી હતી તેમણે જોયું કે ખ્યાલમાં જો બાદશાહના નામનો કંઈક ઉલ્લેખ આવે તો જરૂર ખ્યાલ ગાયકી લોકપ્રિય થઇ શકે. આથી તેમણે કેટલાક

ખ્યાલ બનાવ્યા જેમાં છેલ્લે "સદારંગીલે મોમદશા" એવા શબ્દો મૂકયા. અને પોતાનું ઉપનામ 'સદારંગ' રાખ્યું. પોતે ખ્યાલ બનાવતા તેમ છતાં તે ખ્યાલ જાહેરમાં અથવાં મહેફિલમાં તેઓ ગાતા ન હતા પરંતુ તેમના કેટલાક શિષ્યોને તેમણે આ ખ્યાલનો અભ્યાસ કરાવ્યો. નિયામતખાં માનતા કે બાદશાહને રાજી કરવા અને ખ્યાલની મહત્તા વધારવા જ તેઓએ તે ખ્યાલ બનાવેલા છે, નહિ કે પોતાના વંશજો માટે.

હવે શિષ્યો દ્વારા અનેક ઠેકાણે મહમદશાહે પોતાના નામવાળા આ ખ્યાલ જ્યારે સાંભળ્યા ત્યારે તે ઘણો ખૂશ થઈ ગયો. મહમદશાહે ખ્યાલ બનાવનાર 'સદારંગ'ની શોધ કરવા માંડી. જ્યારે તેને જાણુવા મળ્યું કે 'સદારંગ' તે જ નિયામતખાં, ત્યારે નિયામતખાંને દરબારમાં માનથી બોલાવ્યા, આમ ફરીથી નિયામતખાં મહમદશાહના દરબારમાં રહેવા લાગ્યા.

નિયામતખાંના ખ્યાલો મોટેભાગે શૃંગારરસના હતા. અને તેથી દરબારની ગણીકાઓમાં તેનો વધુ પ્રચાર થઈ ગયો. કેટલાક ધ્રુપદિયા સંગીતકારોને સદારંગની આ ગાયકી ખટકવા લાગી અને તેઓ ખ્યાલ ગાયકીને "ઝનાના–સંગીત" (સ્રીનું સંગીત) કહેતા. ગણીકાઓએ બાદશાહને વિનંતી કરી કે તેમને નિયામતખાં પાસે ખ્યાલનો અભ્યાસ કરવાનો પ્રબંધ કરવામાં આવે તો સંગીતમાં ઓર રંગ જામે. મહમદશાહ બાદશાહે નિયામતખાંને હુકમ કર્યો કે તેમણે

ગણીકાઓને ગાયન શીખવવુ. હવે નિયામતખાંને આ ફરમાનમાં પોતાની આબરૂ જતી લાગી, તેમને થયું મારા જેવો વિદ્વાન અને તે ગણીકાઓને અભ્યાસ કરાવે ?

નિયામતખાંને બાદશાહને ગમેતેમ ઊંધું સીધુ સમજાવીને, પોતાના એક શિષ્ય હસન ધાઢીને, ગણીકાઓને અભ્યાસ કરાવવા મોકલ્યો.

આગળ જણાવ્યું તેમ 'સદારંગ'ના ખ્યાલનો પ્રચાર તો થયો પરંતુ તે હલકી કક્ષાના ગણાવા લાગ્યા હતા. અમુક સમય વિત્યા બાદ જ સદારંગના ખ્યાલ લોકપ્રિય થયા હતા અને તે એટલે સુધી કે કેટલાક લોકો પોતાની ગાયકીમાં પણ 'સદારંગીલે મોમદશા' ઊમેરવા લાગ્યા. પરિણામે આજે એ જાણવું કઠિન છે કે નિયામતખાંએ પોતે કેટલા અને કયા કયા ખ્યાલ બનાવ્યા છે.

સદારંગની સાથે કેટલીકવાર 'અદારંગ' નામ પણ સાંભળવા મળે છે. કેટલાક સંગીતકારો સદારંગ–અદારંગને ભાઇઓ માને છે પણ આ સાચું નથી. ઇતિહાસ કહે છે નિયામતખાંને બે પુત્રો હતા ફીરોઝખાં અને ભૂપતખાં. ફીરોઝખાંનું ઉપનામ તે 'અદારંગ' અને ભૂપતખાંનું ઉપનામ 'મહારંગ'. નિયામતખાંના આ બંને પુત્રો પણ સંગીત કલાકારો હતા.

મનરંગ

મહમદશાહ બાદશાહના રાજ્યકાળમાં જ (ઈ. સ. ૧૭૧૯ થી ઈ. સ. ૧૭૪૮) ભૂપતખાં નામના એક પ્રસિદ્ધ સંગીતકાર થઇ ગયા. ભૂપતખાએ પોતાનું ઉપનામ 'મનરંગ' રાખ્યું હતું. તેમના પિતા ફિરોઝખાનું ઉપનામ 'સદારંગ' હતું અને તેમના કાકા ભૂપતખાંનું નામ 'મહારંગ' હતું. 'મનરગ' નો જન્મ કયાં થયો અને તેઓ કયાં રહેતા હતા વગેરે માહિતી હજુ સુધી મળી શકી નથી.

મનરંગે અનેક ચીજો રચી છે. તેમના વંશજોની પદ્ધતિ મુજબ તેમની (મનરંગની) ચીજોમાં પણ બાદશાહના ગુણાવગુણોનો ઉલ્લેખ દેખાઇ આવે છે. ઇતિહાસકારોનું માનવુ છે કે મનરંગના સમયમાં, મનરંગ કરતાં વધારે વિદ્વાન એક પણ સંગીતકાર ન હતો. મનરંગને સંગીતનું ઉત્તમ શાસ્રીય તેમજ ક્રિયાત્મક જ્ઞાન હતું.

મનરંગને બે પુત્રો હતા, જીવશાહ અને પ્યારખા (અંગલીકટ). પ્યારખાએ નાનપણમા જ વીણા પર સારો કાબુ મેળવ્યો હતો. નાનપણમા, રસ્તા પર રમતાં રમતા પ્યારખાંની ડાબા હાથની તર્જની આગળી ગાડાની નીચે આવવાથી કપાઈ ગઈ હતી મનરગે પ્યારખાને એક મોટી નખ્ખી બનાવી આપી આ નખ્ખી કપાઈ ગયેલી અડધી આગળી પર પહેરીને પ્યારખાએ વીણા પર પ્રભુત્વ મેળવ્યું હતું. આંગળી કપાએલી હતી તેથી પ્યારખાને લોકો અંગલીકટના નામથી જ ઓળખે છે.

મેનરંગનો સ્વર્ગવાસ ક્યારે અને ક્યાં થયો તે વિષે ઇતિહાસમાં કાંઈ માહિતી મળતી નથી.

અહોબલ

સત્તમી સદીની શરૂઆતમાં દક્ષિણ ભારતમાં અહોબલ નામના એક પંડિત થઈ ગયા. પં. અહોબલનો જન્મ દ્રાવિડ બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં થયો હતો. તેમના પિતા શ્રી. કૃષ્ણ પંડિત સંસ્કૃતના વિદ્વાન હતા, જેમણે અહોબલને નાનપણથી જ સંસ્કૃતનો અભ્યાસ કરાવ્યો હતો. અહોબલને નાનપણથી જ સંગીત પ્રત્યે પ્રેમ હતો. સંસ્કૃતના વિદ્વાન થયા પછી તેમણે શાસ્ત્રીય તેમજ ક્રિયાત્મક સંગીતની સાધના કરી.

સંગીતમાં પ્રવિણ થયા બાદ પં. અહોબલે ઉત્તર ભારત તરફ આવવા પોતાના ઘરનો ત્યાગ કર્યો. ઉત્તર ભારત તરફ આવતાં રસ્તામાં 'ઘનબડ' નામના નગરમાં તેમને જાણવા મળ્યું કે ઘનબડના મહારાજા વિદ્વાનોના પુજારી છે અને વિદ્વાનોને આશ્રય આપે છે. પં. અહોબલ તો દક્ષિણી સંગીતમા પ્રવીણ હતા જ્યારે ઘનબડના દરબારમાં કાયમી સ્થાન મેળવવા ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતની જરૂર હતી. આથી તેમણે ઉ. હિ. સંગીત માટે તપશ્ચર્યા આદરી.

ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનો સંપૂર્ણ અભ્યાસ કર્યાં

બાદ ધનબડના રાજદરબારમાં પં. અહોબલે કાયમી સ્થાન મેળવ્યું. અહીં તેમણે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ પર સંસ્કૃતમાં 'સંગીત પારિજાત' નામનો અમુલ્ય ગ્રંથ લખ્યો. (લગભગ ઇ. સ. ૧૬૫૦)

વીણાના તારની લંબાઈમાં ભિન્ન ભિન્ન સ્વર સ્થાન નક્કી કરવાની પહેલ પં. અહોબલે જ કરેલી. પં. અહોબલ પછીના સંગીતકારોએ પણ આ પદ્ધતિને માન્ય રાખી છે. કેટલાય પદાર્થ શાસ્ત્રીઓ અને ગણિત શાસ્ત્રીઓની મદદ લઈ પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ આ કાર્યની શોધ છેક ઓગણીસમી સદીમાં કરી, પરંતુ આજનાં વૈજ્ઞાનિક સાધનો વગર ૨૦૦ વર્ષ પહેલાં પં. અહોબલે આ શોધ કરેલી એ આશ્ચર્યની વાત છે.

નારદ

ઇતિહાસમાં 'નારદ' ના નામથી કેટલાય ગ્રંથો પ્રાપ્ત થાય છે. આ ગ્રંથો છે સારસંહિતા, નારદીય શિક્ષા, સંગીત મકરંદ, રાગનિરૂપણ, પંચમસાર સંહિતા, ચત્વારિંશગચ્છત-રાગનિરૂપણમ્ વગેરે. આ ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યા બાદ વિદ્વાનો જાણી શકયા છે કે નારદ નામની એકજ નહિ પરંતુ જુદી જુદી વ્યક્તિઓ હતી. તેમાંની એક પણ વ્યક્તિ મહર્ષિ નારદ નહિ પણ સામાન્ય મનુષ્યો છે. અહીં 'નારદીય

શિક્ષા' ના ગ્રંથકાર નારદ અને 'સંગીત મકરંદ' ના ગ્રંથકાર નારદ વિષે આપણે ચર્ચા કરીશું.

'નારદીય શિક્ષા' એક નાનો ગ્રંથ છે, જેમાં સામવેદના સમયની સંગીતની ચર્ચા કરેલી છે. પં ભરતે 'શ્રુતિ' શબ્દનો જે અર્થ કર્યો છે તેનાથી જુદો અર્થ 'શ્રુતિ' એટલે 'સ્વરનો ભાગ', નારદીય શિક્ષામાં છે. ઈ. સ. ચોથી સદી સુધીના ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યા બાદ વિદ્વાનો જાણી શકયા છે કે શ્રુતિ શબ્દનો અર્થ 'નારદીય શિક્ષા' પહેલાં કોઇએ કર્યો નથી. હવે આગળ જણાવ્યું તેમ નારદની તથા ભરતની શ્રુતિ શબ્દના અર્થની વ્યાખ્યા જુદી જુદી છે, તેથી એમ કહી શકાય કે નારદનો સમય ઈ. સ. ચોથી સદી પહેલાનો હોવો જોઈએ નારદીય શિક્ષામાં 'રાગ' શબ્દનો પણ નહિવત્ ઉલ્લેખ છે, પરંતુ તે રાગ એટલે વર્તમાન રાગ નહિ પણ તે સમયના ગ્રામ–રાગો હોવા જોઈએ. આજનો 'રાગ' શબ્દ તો લગભગ દશમી સદીમાં અસ્તિત્વમા આવ્યો.

હવે 'સંગીત મકરંદ' ના ગ્રંથકાર નારદનો સમય પણ ચોક્કસ જાણી શકાયો નથી. 'સંગીત મકરંદ' માં સ્વર, મૂર્છના, રાગ, તાલ વગેરેની ચર્ચા કરેલી છે, તદુપરાત કેટલાક રાગોના નામ મુસ્લીમ છે 'સંગીત મકરંદ' પર સંગીતરત્નાકરની છાયા દેખાઈ આવે છે 'સંગીત મકરંદ' માં 'માહુરી' નામનો એક રાગ છે જેને ૧૬ મી સદીના ગ્રંથકાર પુંડલિક વિઠ્ઠલ 'સારંગ' રાગ કહે છે આ બધી બાબતો પરથી જાણી શકાય છે કે 'સંગીત મકરંદ'ના ગ્રંથકાર નારદનો સમય લગ-

ભગ સેાળમી સદીનેા હેાવેા જોઈએ.

આગળ જણાવ્યું તે મુજબ 'નારદ' વિષે બીજી કોઈ જાતની માહિતી મળતી નથી.

શ્રીનિવાસ

પંડિત શ્રીનિવાસનેા જન્મ નેરપતિપુર (દક્ષિણ ભારત) માં થયેા હતેા. તેમણે 'રાગ તત્વવિબોધ' નામનેા ગ્રંથ લખ્યેા છે તેનાથી માની શકાય છે કે તેમનેા સમય લગભગ અઢારમી સદીનેા હેાવેા જોઈએ.

નાનપણમાં પં. શ્રીનિવાસને એક ભૂરી આદત પડેલી. તેએા જ્યાં જાય ત્યાંથી રમતાં રમતાં સંગીતના ગ્રંથેા ચેારી લાવતા. સંગીત પ્રત્યે તેમને બચપણથી જ પ્રેમ હતેા તેને લીધે કદાચ એમ હેાય કારણ સંગીતના ગ્રંથેા સિવાય બીજી એક પણ વસ્તુની તેએા ચેારી કરતા નહિ. પં. શ્રીનિવાસ પાસે કેટલાય મહત્વના અને અમુલ્ય ગ્રંથેા આ રીતે ભેગા થઈ ગયા હતા. શ્રીનિવાસ યુવાન થયા, અને સંગીતનેા અભ્યાસ કર્યો, નાનપણમાં એકત્રિત કરેલા ગ્રંથેામાંથી થેાડા ગ્રંથેાનેા અભ્યાસ કર્યો ન કર્યો અને એક દિવસ અચાનક તેમના ઘરમાં આગ લાગી. સંગીતના બધા જ ગ્રંથેા રાખ થઈ ગયા અને પં. શ્રીનિવાસ પાગલ જેવા થઈ ગયા. વેંકટ

રાજા નામના એક દક્ષિણી વિદ્વાને તેમને ઘણો ઉપદેશ આપ્યો જેનાથી પં. શ્રીનિવાસને સાંત્વન મળ્યું, નાનપણમાં ચોરેલા ગ્રંથોનું પ્રાયશ્ચિત પણ તેમણે ત્યારબાદ કર્યું હતું.

પં. શ્રીનિવાસે 'રાગ તત્વવિબોધ' નામનો ગ્રંથ લખ્યો છે. પં. અહોબલના ગ્રંથમાં કેટલીક બાબતો પં. શ્રીનિવાસને અયોગ્ય અથવા અસ્પષ્ટ જણાઇ હતી, 'રાગ તત્વવિબોધ'માં આ બાબતોની સ્પષ્ટ વ્યાખ્યાઓ તેમણે આપી છે, આ ઉપરાંત બાર સ્વરોનાં શ્રુતિ સ્થાનનો પ્રયોગ તેમણે પોતાના વિચારોમાં સરળ અને સ્પષ્ટ ભાષામાં દર્શાવેલો છે. પં. શ્રીનિવાસના રાગ તત્વવિબોધ પરથી જાણી શકાય છે કે તેમાં મોટા ભાગના વિચારો ,પં. અહોબલના છે.

પં. શ્રીનિવાસ જન સંપર્કથી દૂર રહેતા અને તેથી જ કદાચ તેમના વિષેના બીજા કોઈ ઉલ્લેખ હજુ સુધી જાણવા મળ્યા નથી.

સુલ્તાન હુસેન શર્કી

ખ્યાલ ગાયકીને લોકપ્રિય બનાવવા અવિરત પરિશ્રમ કરનાર સુલ્તાન હુસેન શર્કીને ભાગ્યે જ કોઈ ખ્યાલ ગાયક નહિ ઓળખતો હોય.

ઈ. સ. ૧૩૩૯ માં જાનપુરના ખ્વાજા યાસ નામના

એક સુબેદારે તે સમયના તઘલખ વંશના મહારાજાને કમજોર અને ડરપોક સમજીને પોતાનું સ્વતંત્ર રાજ્ય સ્થાપ્યું હતું. લગભગ ૬૦ વર્ષ સુધી આ સ્વતંત્ર રાજ્યનું અસ્તિત્વ રહ્યું. ઈ. સ. ૧૪૫૮ માં જૈનપુરની ગાદી પર જ્યાં સુલતાન હુસેન શર્કીની સત્તા આવી ત્યાં જ દિલ્હીના બાદશાહ બહલોલે જૈનપુર પર ચઢાઈ કરી. યુદ્ધમાં હુસેન શર્કીને હાર મળી. પરાજીત થયા બાદ હુસેન શર્કીએ બંગાળના મહારાજાનો આશ્રય લીધો. આમ હુસેન શર્કીના જીવનનો મોટો ભાગ બંગાળમાં વિત્યો.

ઈ. સ. ૧૪૯૯ માં બંગાળમાં તેઓનો સ્વર્ગવાસ થયો. તેમના વંશના તેઓ છેલ્લા રાજા હતા.

સુલ્તાન હુસેન શર્કીને સંગીત ઘણું જ પ્રિય હતું. તેમણે ખ્યાલ ગાયકીમાં 'જૈનપુરી' નામનું એક સંશોધન કર્યું હતું જે આજે પણ પ્રસિદ્ધ છે.

હૃદયનારાયણ દેવ

પંડિત હૃદયનારાયણ દેવનો સમય સત્તરમી સદી ગણાય છે. તેમના પિતા શ્રી. પ્રેમનારાયણ 'ગઢા' (મધ્ય પ્રદેશ) ના રાજા હતા. ઈ. સ. ૧૬૫૧ માં શત્રુઓથી પરાજીત થઈને પં. હૃદયનારાયણ 'મંડલા' જઈને રહેવા

લાગ્યા -આથી ઘણા લોકો 'ગઢા–મંડલા' ના 'રાજા 'તરીકે પં. હૃદયનારાયણને ઓળખે છે.

ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પર સંસ્કૃત ભાષામાં પં. હૃદયનારાયણે, 'હૃદય પ્રકાશ' અને 'હૃદય કૌતુક' નામના બે ગ્રંથો લખ્યા. 'હૃદય કૌતુક'માં પં. લોચનના 'રાગ તરંગિણી' ની અને 'હૃદય પ્રકાશમાં' પં. અહોબલના સંગીત પારિજાતની છાયા જણાય છે. પં. હૃદયનારાયણે તે સમયના બાર સ્વરોનાં સ્થાન તારની લંબાઇથી સ્પષ્ટ કર્યાં છે. મેળ (થાટ) ની રચના વિષે પણ તેમણે સુંદર વિચારો 'રજૂ કરેલા છે.

વિદ્વાનોનું માનવું છે કે, સાહિત્ય–સંગીત પ્રેમી પં. હૃદયનારાયણ દેવનો સ્વર્ગવાસ મધ્ય પ્રદેશમાં જ થયો હતો.

ભાવભટ્ટ

બિકાનેરના મહારાજા અનુપસિંહનું રાજ્ય ઈ. સ. ૧૬૭૪ થી ઈ. સ. ૧૭૦૯ સુધી રહ્યું હતું. પં. ભાવભટ્ટ અનુપસિંહના આશ્રયમાં રહેલા. પં. ભાવભટ્ટના પિતાનું નામ શ્રી જનાર્દન ભટ્ટ અને તેમની માતાનું નામ સ્વપ્રણવા હતું.

અનૂપ વિલાસ, અનૂપ સંગીત રત્નાકર, અનૂપ સંગીતાંકુશ, મુરલી પ્રકાશ, નષ્ટોદ્દિષ્ટ પ્રબોધક ધ્રુપદ ટીકા અને

સંગીત વિનોદ નામના સંસ્કૃત ગ્રંથો પં. ભાવભટ્ટે લખેલા છે. ઉપરોક્ત ગ્રંથોથી જાણી શકાય છે કે પં. ભાવભટ્ટ સંસ્કૃતના પ્રખર વિદ્વાન હતા. ગ્રંથોમા તેમણે ઘણી જગ્યાએ તેમની પહેલાના ગ્રંથકારોના નામનો ઉલ્લેખ કરેલો છે. પં. ભાવભટ્ટના ગ્રંથોની ભાષા સમજવી કઠણ છે. સંગીતની અનેક બાબતોની ચર્ચા તેમણે કરેલી છે.

ભાવભટ્ટના મૃત્યુ સંબંધી કોઈ માહિતી હજૂ સુધી જાણવા મળી નથી

મહર્ષિ ભરત

મહર્ષિ ભરતનો સમય લગભગ ઈ સ પૂ. ૫૦૦ વર્ષ પહેલાનો (અથવા તેથી પણ વધારે પ્રાચીન) મનાય છે. મ. ભરત વિષેની કેટલીક માહિતી આપણે જાણી છે. (પૃષ્ઠ નં. ૨૧૬) તેથી હવે તેના સિવાયની વધારાની બાબતો આપણે વિચારીશું

મ. ભરતે 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર' ગ્રંથ લખ્યો તે સમયમાં (અને આજે પણ) આ ગ્રંથનુ એટલુ બધું માન હતું કે લોકો અભિનેતાઓને 'ભરત' કહેતા. અમરસિંહના પ્રખ્યાત 'અમરકોષ'માં તેથી જ ભરત એટલે 'નટ' એવી વ્યાખ્યા છે. 'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર' ની કેટલાય વિદ્વાન આચાર્યોએ અનેક

પ્રકારની ટીકાઓ અને ચર્ચાઓ કરેલી છે મ ભરતના આ અને બીજા ગ્રંથોથી ઇતિહાસમાં લગભગ ૮૦૦ વર્ષનો સમય 'ભરતકાળ' કહેવાય છે. મ. ભરતે જ સગીતનો પાયો નાખ્યો છે એમ કહેવામા અતિશયોક્તિ નથી કેવળ ભારતીય સગીતના જ નહિ પરંતુ સમસ્ત માનવજાતિના સંગીતમાં સાર્વભૌમ સત્યો મ ભરતે તેમના ઉપરોક્ત ગ્રથમાં ટાકેલાં છે મ ભરત પછીના દત્તિલ, કોહલ, મતંગ, હરિપાલ, અભિનવગુપ્ત, શારંગદેવ અને કુમ્ભ જેવા અનેક વિદ્વાનો ભરતના મતાનુયાયી જ હતા.

મ. ભરતનાં શ્રુતિસ્વર સ્થાનોના સિદ્ધાતો પર સમસ્ત માનવજાતિનું સંગીત અવલબે છે મ. ભરતે લગભગ ૧૦૦ જેટલા શિષ્યોને નાટ્યકલામા તૈયાર કરેલા. મ ભરતના ગ્રથમા જે કહેવાનું રહી ગયું હતુ અથવા જે સક્ષિપ્તમા હતું તેને સ્પષ્ટ કરવાની આજ્ઞા તેમણે તેમના પુત્ર કોહલને આપી હતી. 'પ્રસ્તાર તન્ત્ર'ના નામથી કોહલે, મ. ભરતના સિદ્ધાતોનું વિસ્તૃત વિવેચન કરેલુ છે મ ભરતના બીજા પુત્ર શારદાતનયે 'પંચ ભારતીય' નામના ગ્રંથની ચર્ચા કરેલી છે, જેમા મુખ્યત્વે મ. ભરત અને તેમના શિષ્યોના સિદ્ધાતો સમાએલા છે એમ કહેવાય છે

મ ભરતે ચિત્રા અને વિપંચી નામના બે તત્ વાદ્યોની ચર્ચા કરેલી છે ચિત્રામા સાત તાર રહેતા જે ક્રમશઃ સાત સ્વરોમાં મેળવવામાં આવતા મ. ભરતની વીણા મત્તકોકિલા કહેવાતી જેમા એકવીસ તાર પર ત્રણ સપ્તકો મેળવવામાં

આવતા. આ કાળમા વીણા પર પરદા ન હતા પરંતુ પ્રત્યેક સ્વર માટે જુદા જુદા તાર રાખવામાં આવતા.

કેટલાક વિદ્વાનોનાં જીવન ચરિત્રો જાણ્યા બાદ હવે આપણે સંગીત વિશારદ માટે કેટલાક શાસ્ત્રીય પ્રશ્નોનું અધ્યયન કરીએ.

માર્ગી સંગીત અને દેશી સગીત એટલે શું ? જે સંગીત અત્યંત પ્રાચીન અને સંસ્કૃતના કઠિન નિયમોથી જકડાએલું છે તે **માર્ગી** સંગીત. દેશના જુદા જુદા ભાગોમાં નાનાં મોટાં દરેક જણ પ્રેમપૂર્વક જેમાં રાચે છે, પ્રાચીન નિયમો તરફ ખાસ ધ્યાન ન આપતાં મનોરંજન મેળવે છે તે **દેશી** સંગીત. માર્ગી સંગીત વિષે ગ્રંથોમાંથી જાણવા મળે છે કે તે સંગીત બ્રહ્માએ ઉત્પન્ન કરેલું વગેરે. હવે જ્યારે આ સંગીત અસ્તિત્વમાં જ નથી તો પછી એની કડાકૂટમાં પડવાથી શો ફાયદો ? મહિર્ષિ ભરત પછીનું સંગીત જે આજે સાંભળીએ છીએ તે દેશી સંગીત એવી દેશી સગીતની વ્યાખ્યા કરીએ તો તે ખોટી નથી.

હવે આદત, જીગર અને હિસાબ શું છે તે વિચારીએ. **આદત** એટલે અનુભવથી કુદરતી રીતે મેળવેલું સંગીતનું ઉત્તમ જ્ઞાન. **જીગર** એટલે સંગીત દ્વારા પોતાનો સ્વભાવ દર્શાવવો **હિસાબ** એટલે રાગ અને તાલના શાસ્ત્રીય નિયમો અને તેના ગણિતનું જ્ઞાન દા. ત. તબલચી જેની સાથે સાથ કરે છે તેના ષડ્જને અનુસરીને પોતાના તબલાનો સ્વર સહજમાં મેળવી લે છે તેમ છતાં તેને આ જ્ઞાન સિવાય

બીજું સ્વર જ્ઞાન હોતું નથી, રામલીલા અથવા ભજન કરનારા કેટલાકને સ્વર જ્ઞાન હોતું નથી તેમ છતાં હાર્મોનિયમ પર ગીત પ્રમાણે જ તેમની આંગળીઓ ફરે છે અને તાલના ઠેકા સાથે સમ પણ આપે છે. આ અને આવા જ બીજા દાખલાઓ 'આદત' ને આધારી હોય છે. રાગ ગંભીર પ્રકૃતિનો હોય અને વિલંબિત ખ્યાલ ચાલતો હોય, તે રાગ માટે કલાકારની ઉત્તમ તૈયારી પણ હોય, તેમ છતાં કલાકારની રાગની સૂરાવટ પરથી જાણી શકાય છે કે કલાકારનો સ્વભાવ ઉતાવળીયો હશે કે ધીર ગંભીર હશે આ થયો 'જીગર' નો દાખલો.

સંગીત વિશારદના વિદ્યાર્થીઓને પશ્ચિમી સંગીતનું પણ સાધારણ જ્ઞાન હોવું જરૂરી છે.

અંગ્રેજીમાં એક સપ્તકને Octave અથવા Scale (ઓકટેવ અથવા સ્કેલ) કહે છે. પશ્ચિમના સંગીતજ્ઞોએ વાદ્યો પર નવ સપ્તક ગણાવ્યા છે. ત્રણ સપ્તકના એક સમૂહને Clef (કલીફ) કહેવામાં આવે છે. નીચે (ખરજ) ના ત્રણ સપ્તકના એક સમૂહને Base clef (બેઝ કલીફ) કહેવાય છે. વચ્ચે (મધ્ય) ના ત્રણ સપ્તકના એક સમૂહને G clef (જી કલીફ) કહેવાય છે અને ઉપર (તાર) ના ત્રણ સપ્તકના એક સમૂહને treble clef (ટ્રીબલ કલીફ) કહે છે.

સ્વરો માટે Flat, sharp અને natural (ફ્લેટ, શાર્પ અને નેચરલ) એવા શબ્દો છે જેને આપણે અનુક્રમે કોમળ, તીવ્ર અને શુદ્ધ કહીએ છીએ.

ભારતીય સંગીતમાં સારેગમપધનિ સ્વરો છે, જે ગાયકીમાં તેમજ લેખનમાં વપરાય છે, તેવી જ રીતે પશ્ચિમી સંગીતમાં do re mi fo sol la si (ડો રે મી ફા સોલ લા સી) સ્વરો છે, જે ગવાય છે, અને તે જ સ્વરોને અનુક્રમે A B C D E F G તરીકે લખાય છે.

આપણા સંગીતમાં બિલાવલ થાટના શુદ્ધ સપ્તકનું જે મહત્વ છે તેવું જ મહત્વ અંગ્રેજીમાં C થી શરૂ થતા C D E F G A B (આપણો ગંધારગ્રામ) સપ્તકનું છે. આજ સપ્તકને Natural major scale (નેચરલ મેજર સ્કેલ) કહેવામાં આવે છે. અંગ્રેજીમાં tone (ટોન) નો સામાન્ય અર્થ 'અવાજ' છે. હવે-અમુક સ્વર સમૂહનો એક સાથે અથવા તે સમૂહના દરેક સ્વરોનો એક પછી એક ઉપયોગ કરવો તેના અવાજને tone કહેવામાં આવે છે. do mi so do (સા ગ પ સા) આ સ્વર સમૂહને મેજર ટોન કહે છે અને તે મુખ્યત્વે હર્ષ પ્રદર્શીત કરવા માટે વપરાય છે.

હવે Minor Scale (માઇનર સ્કેલ) નામના પશ્ચિમના એક સપ્તક માટે અનેક વિદ્વાનોના જુદા જુદા મતો છે. કેટલાક કહે છે A થી શરૂ થતા સપ્તકના ઉત્તરાંગમાં sol થી sol (મધ્ય પ થી તાર પ) નો સપ્તક તે માઇનર સ્કેલ કેટલાક કહે છે A થી G ના સપ્તકમાં mi si flat (ગ નિ)

આવે તો તે માઇનર સ્કેલ, જ્યારે બીજા કહે છે A થી G ના સપ્તકમાં mi la si flat (ગ ધ નિ) આવે તે માઇનર

સ્કેલ તેમ છતાં દરેકનો એક જ મત છે કે માઈનર ટોન ચોક પ્રદર્શીત કરવા માટે વપરાતો સ્વર સમૂહ છે.

મેજર સ્કેલમાં દરેક ત્રીજો અને ચોથો સ્વર (E F, B C) તે Card note (કાર્ડ નોટ) અથવા semitone (સેમીટોન) કહેવાય છે.

પશ્ચિમના દરેક વાદ્યો માટે ખાસ જુદા જુદા ટોન અને સ્કેલ નક્કી કરેલા હોય છે. દા. ત. વાયોલીનનો મેજર સ્કેલ D E F G A B C છે. કલેરીઓનેટનો સ્કેલ C D E F G A B છે. પીઆનો માટે A B C D E F G મેજર સ્કેલ છે. હવે મેજર સ્કેલ કુલ સાત છે. મેજર સ્કેલમાં એક સ્વરથી શરૂ થતા સપ્તકને, જે સ્વરથી તે શરૂ થતો હોય તે નામનો મેજર સ્કેલ કહેવાય છે દા. ત. વાયોલીનનો D થી C સુધીનો સપ્તક તે D મેજર સ્કેલ, E થી D સુધીનો સપ્તક તે E મેજર સ્કેલ વગેરે. એવી જ રીતે માઈનર સ્કેલ પણ સાત છે. ટૂંકમાં આપણે જેને 'ગ્રામ' કહીએ છીએ તેનાં જ આ બધાં રૂપો છે.

એક માત્રાના સ્વરને વિલંબિત લયમાં ચાર વખત લેવો (સા ડ ડ ડ) તેને પશ્ચિમી સંગીતમાં Semibreve (સેમીબ્રીવ) કહે છે. એક માત્રાના સ્વરને મધ્ય લયમાં બે વખત લેવો (સાડ) તેને minim (મીનીમ) કહે છે. એવી જ રીતે એક માત્રાના સ્વરને દ્રુત લયમાં એક વાર લેવો તેને Crotchet (ક્રોચેટ) કહેવામાં આવે છે. દુગનને Quaver (કવેવર), ચૌગુનને Semiquaver (સેમીક્વેવર),

અઠગુનને Demisemiquaver (ડેમીસેમીકવેવર) અને સેાળ-ગુનને emidemisemiquaver (એમીડેમીસેમીકવેવર) કહેવાય છે.

રાગની સિદ્ધિ શી રીતે થઈ શકે ?—રાગની સિદ્ધિ કરવી એ ઘણું જ કઠિન કાર્ય છે. સંગીતથી જે ચમત્કારેા થઈ શકતા હેાય તેા તે રાગની સિદ્ધિથી જ. રાગની સિદ્ધિ ઇચ્છનાર કેાઈપણ વ્યક્તિને નીચેના નિયમેાનું કડક પાલન કરવું પડે છે. (૧) દરેક રાગનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન (૨) બ્રહ્મચર્યનું પાલન (૩) નાના બાળક જેવું નિર્દોષ મન અને શુદ્ધ પવિત્ર આત્મા (૪) રાગની સિદ્ધિ થતી હેાય તે સ્થાને કેાઈપણ જાતનેા ઝીણામાં ઝીણેા અવાજ પણ ન હેાવેા જોઈએ. કહેવાનેા આશય કે શાંત અને એકાંત સ્થાને જ રાગની સિદ્ધિ થઈ શકે. (૫) પ્રાચીન સંગીતના ન્યાસ, ઉપન્યાસ, સ્વર સ્થાન વગેરે નિય-મેાનું કડક પાલન. (૬) રાગની સિદ્ધિ કરતાં પહેલાં સ્વરસિદ્ધિ મેળવવી. સિદ્ધિ વખતે 'આ'કાર ગેાળ હેાવેા જોઈએ, જેમાંથી કુદરતી રીતે જ ૐકાર નાદ પ્રગટ થતેા હેાય. (૭) સ્વરસિદ્ધિ પહેલાં બીજા કેાઈપણ રાગની નહિવત્ છાયા પણ સાધકના ધ્યાનમાં ન હેાવી જોઈએ. જે રાગની સિદ્ધિ મેળવવાની હેાય તેમાંજ સંપૂર્ણપણે, એકાગ્રચિત્તે લીન થઈ જવું જોઈએ.

દરેક રાગનું સાક્ષાત્કાર રૂપ હેાય છે, તેના મંત્રો, વનસ્પતિ, દ્વિપ, પુષ્પેા વગેરે ખાસ નક્કી કરેલાં જ હેાય છે, તેને લક્ષમાં રાખીને જ તે રાગની આરાધના કરવી પડે છે.

ઓમ્કારનાથ ઠાકુર

વડોદરા રાજ્યમાં આવેલ જહાજ નામના ગામમાં તા. ૨૪-૬-૧૮૯૭ માં, ઉનેવાલ બ્રાહ્મણુ કુટુંબમાં પંડિત શ્રી ઓમ્કારનાથ ઠાકુરનેા જન્મ થયેા હતેા. તેમના પિતા શ્રી ગૌરીશંકર, ૐકારના ઉપાસક હતા અને તેથી જ પંડિતજીના જન્મ અગાઉ તેમણે જન્મનાર બાળક (પંડિતજી) નું નામ ઓમકારનાથ રાખેલું હતું. પંડિતજી બાળક હતા ત્યારે, ઘરસંસારના કેાઈ અંગત કારણસર શ્રી ગૌરીશંકર ઘરનેા ત્યાગ કરી, નર્મદા નદીને કિનારે ફક્ત બાળક ઓમ્કારનાથ સાથે ઝુંપડીમાં રહેવા ગએલા.

હજુ તેા પંડિતજીની ઉંમર ૧૪ વર્ષની અંદર જ હતી અને તેમને માથે પેાતાના માતાપિતા તેમજ ભાઈઓનું ગુજરાન ચલાવવા, રસેાઇયાનું તેમજ મીલ-મજુરીનું કાર્ય આવી પડ્યું. લગભગ આ વખતે જ એક મીલ માલિકે શ્રી ગૌરીશંકર પાસે બાળક ઓમ્કારનાથને દત્તક લેવાની માગણી કરી હતી પરંતુ શ્રી ગૌરીશંકરે તેમને જવાબ આપેલેા કે, આ બાળક કેાઈ ધનવાનનેા નહિ પરંતુ સરસ્વતીનેા પુત્ર બની ધનવાનેાથી પણુ વધુ માન મેળવશે.

૧૪ વર્ષની વયે પંડિતજીના પિતાશ્રી સમાધિ લઈ દેવલેાક પામ્યા હતા. ભરૂચમાં જ રહેતા એક ઉદાર પારસી સજ્જન શ્રી શાહપુરજી મચેરજી ડુંગાએ ઓમ્કારનાથનું ગાયન સાંભળ્યું, તેઓ તેમના કંઠથી પ્રસન્ન થયા અને તેમના મેાટાભાઈની રજા લઈ ઓમ્કારનાથને શ્રી વિષ્ણુ

દિગમ્બર પલુષ્કરના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય (મુંબઈ)માં દાખલ કરી દીધા. મુંબઈમાં પાંચ વર્ષનો સંગીતનો અભ્યાસક્રમ ઓમકારનાથે ફક્ત ત્રણ જ વર્ષમાં પૂરો કરી નાખ્યો. આ જ અરસામાં કાઠિયાવાડની એક નાટક કંપની મુંબઈમાં ગએલી. આ કંપનીના સંચાલક સાથે વાતચીત કરી, પંડિતજીના મોટાભાઈએ, પંડિતજીને નોકરી અપાવવા પ્રયત્ન કરેલો. નાટક કંપનીમાં પં. ઓમકારનાથને માસિક રૂપીઆ ૪૦૦ મળવાના હતા તેમ છતાં તેઓએ નોકરી સ્વીકારી ન હતી. આ કાર્યમાં તેમના ગુરુએ તેમના (પંડિતજીના) મોટાભાઈને સમજાવ્યા હતા અને વિદ્યાર્થી ઓમકારનાથનો સંગીતાભ્યાસ ચાલુ રખાવ્યો હતો.

પંડિતજીની વિદ્વતા અને સંગીતજ્ઞાન જાણીને તેમના ગુરુએ તેમને ઈ. સ. ૧૯૧૭માં લાહોરના ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયના પ્રિન્સિપાલ નિમ્યા હતા. આ જગ્યાએ તેમણે ઘણા અનુભવો મેળવ્યા હતા, અહીંથી જ ધીરે ધીરે તેઓ પ્રખ્યાત થયા હતા.

ઈ. સ. ૧૯૩૩ માં પંડિતજી યૂરપની સફરે ગયા હતા ત્યાં ફ્લોરેન્સ નગરની આંતરરાષ્ટ્રિય સંગીત પરિષદમાં તેઓએ અગ્રગણ્ય ભાગ લીધો હતો. તે વખતે ભારતીય સંગીતકાર તરીકે વિદેશીઓએ તેમનું ઘણું સન્માન કરેલું. યૂરપથી તેઓને રશિયા જવાનું આમંત્રણ મળેલું પરંતુ તેજ વખતે તેમનાં ધર્મપત્ની શ્રી ઈન્દીરાદેવીનો સ્વર્ગવાસ થયો અને તેમને ભારતમાં પાછા વળવાની ફરજ પડી.

થેાડા વખત પર તેઓશ્રી 'બનારસ હિન્દૂ યુનિવર્સિટીના સંગીત વિભાગના કુલગુરુ હતા. હાલમાં તેઓ સંગીતના પ્રચારાર્થે પુસ્તકેા લખવાનું તેમજ સંગીતમાં સૂક્ષ્મ સશેાધનેા શેાધવાનું કાર્ય કરી રહ્યા છે.

ભારતભૂષણ પં. મદનમેાહન માલવીયાજીએ શ્રી એામ્કારનાથના સંગીતથી પ્રભાવિત થઈને તેમને 'સંગીત પ્રભાકર'ની ઉપાધિ પ્રદાન કરેલી છે. બેની ટેા મુસેાલેાનીએ પંડિતજીના સ્વરેામા-વીર, કરુણ, શાંત વગેરે રસના ચમત્કાર જોએલા અને રેામના 'રેાયલ એકેડેમી ઑફ મ્યૂઝિક' ના પ્રિન્સિપાલને તે સ્વરેા લિપિબદ્ધ લખવાની આજ્ઞા કરેલી. ભારત સરકારે તા. ૧૫-૮-૧૯૫૫ ના રેાજ તેમને 'પદ્મશ્રી' ની ઉપાધિ પ્રદાન કરી હતી.

પંડિતજી આલાપચારીનું કામ ઘણું જ ઉત્તમ રીતે કરી શકે છે. ગાયકીનેા આ ઢંગ તેમને શ્રી વિષ્ણુ દિગમ્બર પાસેથી જ પ્રાપ્ત થયેા હતેા. દેાઢ બે કલાક સુધી ગાઈને રાગનું હૂબહૂ સ્વરૂપ તેઓ પ્રગટ કરી શકે છે. વિશેષતઃ તેઓ ખ્યાલ વધુ પસંદ કરે છે તેમ છતાં તેઓ ધ્રુપદ, ધમાર અને ટપ્પા પણ ગાઈ શકે છે તેમના અવાજમાં કુદરતી રીતે જ મીઠાશ છે પંડિતજી ઉત્તમ વક્તા પણ છે.

પં. શ્રી એામ્કારનાથ ઠાકુરનાં 'પ્રણવ ભારતી' અને 'સંગીતાંજલિ' નામના બે પુસ્તકેા હીન્દીમાં તથા 'રાગ અને રસ' નામનું એક પુસ્તક ગુજરાતીમાં છે.



વ્યંકટમખી

વ્યંકટમખીનું પુરૂં નામ પંડિત વ્યંકટેશ ગોવિન્દ દીક્ષિત હતું. તેમની માતાનું નામ હતું નાગમાંબા. ઇતિહાસકારોના મતાનુસાર નાયક વંશનો અંતિમ રાજા વિજય રાઘવ ઈ. સ. ૧૬૬૦ માં તંજાવર (મદ્રાસ)ની ગાદી પર આવ્યો હતો. પંડિત વ્યંકટમખીના પિતા શ્રી ગોવિંદ દીક્ષિત ઉપરોક્ત રાજાના દરબારમાં દિવાન હતા. રાજા વિજય રાઘવ, શૂરવીર તેમજ લલિત કલાઓનો પ્રેમી હતો. તેણે પં. વ્યંકટમખીને પોતાના દરબારમાં દરબારી ગાયક તરીકે રાખેલા હતા.

પં. વ્યંકટમખીની ગુરુ પરંપરા શારંગદેવથી ચાલી આવેલી હતી. તેમના ગુરુનું નામ શ્રી તાનપ્પાચાર્ય હતું. સંગીતાભ્યાસ પૂરો કર્યા પછી પં. વ્યંકટમખીએ પોતાના ગુરુને ઉદ્દેશીને 'ગંધર્વ જનતા ખર્વ' નામના ગીતની રચના કરેલી. આ ગીત આજે પણ મદ્રાસ તરફ પ્રચલિત છે.

પંડિતજીએ 'ચતુર્દિંડીપ્રકાશિકા' નામનો એક પ્રસિદ્ધ ગ્રંથ લખ્યો હતો જેનાથી તેઓ આજે અમર છે. આ ગ્રંથમાં ગણિતની પદ્ધતિથી ૭૨ થાટ અને ૪૮૪ રાગ કેવી રીતે ઉત્પન્ન થઈ શકે તે તેમણે વિસ્તારપૂર્વક સમજાવ્યું છે. દક્ષિણમાં આજે પણ આ ગ્રંથને સર્વોપરિ સ્થાન મળેલું છે.

વિદ્વાનોનું માનવું છે કે ૧૭ મી સદીના અંતમાં, તંજાવરમાં જ પં. વ્યંકટમખીનો સ્વર્ગવાસ થયો હતો.

દામોદર

મોગલ બાદશાહ જહાંગીરના સમય (ઈ સ. ૧૬૨૫)માં શ્રી દામોદર લક્ષ્મીધર નામના એક પંડિત થઇ ગયા, જેમણે 'સંગીતદર્પણ' નામનો ગ્રંથ લખેલો છે. પં. શ્રી દામોદર કયાંના રહેવાસી હતા, તેમનો સ્વર્ગવાસ કયાં અને કયારે થયો તે વિષે હજુ સુધી ચોક્કસ માહિતી મળતી નથી.

'સંગીતદર્પણ'માં છ અધ્યાયોમાં સંગીતના કેટલાક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ આપેલી છે. આ અધ્યાયોનાં નામ આ પ્રમાણે છે, વાદ્યાધ્યાય, પ્રબંધાધ્યાય, રાગાધ્યાય, તાલાધ્યાય અને નૃત્યાધ્યાય. પં. દામોદરે રાગોને દેવતાઓ સાથે સરખાવીને તેનાં વર્ણનો આપેલાં છે. તદુપરાંત સ્વરોના રંગ પણ તેઓએ બતાવવા પ્રયત્ન કરેલો છે.

પં. દામોદરના ઉપરોક્ત ગ્રંથમાં 'સ્વરાધ્યાય' નામનો અધ્યાય તે 'સંગીત રત્નાકરમાંથી (૧૩ મી સદી) લીધેલો હોય તેમ જણાય છે. 'રાગાધ્યાય' નામનો વિભાગ કોઈ બીજા ગ્રંથમાંથી લીધેલો જણાય છે કારણ તે અધ્યાયમાં તેરમી અને સત્તરમી સદીના રાગો વિષે ઉલ્લેખ છે.

પંડિતજીના સમયમાં 'ષડ્જ પંચમ અચલ સ્વરો છે' એ માન્યતા દૃઢ હતી, સાથે સાથે સંગીત-વિજ્ઞાનમાં ઘણો વિકાસ પણ થયો હતો હવે આ સમયમાં તેમણે લખેલ તેરમી સદીના ઉલ્લેખવાળો 'સંગીત દર્પણ' ગ્રંથ શુ કાર્ય કરી શકે ? તેમ છતાં સંગીતના અભ્યાસીઓને સંગીતના ઈતિહાસની વધુ માહિતી અને જ્ઞાન મળે એ દૃષ્ટિએ 'સંગીત

દર્પણ'નું મહત્ત્વ આજે કંઈક છે. આ ગ્રંથનું ગુજરાતી, મરાઠી, હિંદી વગેરે ભાષાઓમાં ભાષાંતર થયું છે.

અબ્દુલકરીમખાં

ખાંસાહેબ અબ્દુલકરીમખાં કિરાના (સહારનપુર) ના વતની હતા. નાનપણથી જ ખાંસાહેબને સંગીત પ્રત્યે અનહદ પ્રેમ હતો. તેમનો કંઠ પણ એટલો જ સુરીલો અને મીઠો હતો. એમ કહેવાય છે કે ફક્ત ૭ વર્ષની ઉંમરથી જ મહેફિલોમાં ગાવાની તેમણે શરૂઆત કરી દીધી હતી.

ખાંસાહેબ અબ્દુલકરીમખાંએ તેમના પિતા કાલેખાં અને દાદા અબ્દુલ્લાખાં પાસે સંગીતાભ્યાસ કર્યો હતો. પંદર વર્ષની નાની ઉંમરમાં જ તેમની ખ્યાતિ એટલી બધી ફેલાઈ ગઈ હતી કે તત્કાલીન વડોદરાના મહારાજાએ તેમને દરબારી ગાયક તરીકે વડોદરામાં જ રોકી લીધા..

ખાંસાહેબને સંગીતનો પ્રચાર કરવો હતો, સંગીત માટે કંઈક કરી છૂટવાની મહત્વાકાંક્ષાઓએ તેમના હૃદયમાં ઘર કર્યું હતું. વડોદરામાં ત્રણેક વર્ષ રહી ઇ. સ. ૧૯૦૨ માં તેઓએ મુંબઈ અને ત્યાંથી મિરજ તરફ પ્રયાણ કર્યું. લગભગ ઈ. સ. ૧૯૧૩માં પૂનામાં 'આર્ય સંગીત વિદ્યાલય'ની તેઓએ

સ્થાપના કરી. તેની એક શાખા મુંબઈમાં (ઇ. સ. ૧૩૧૭) ખોલી અને ત્રણ વર્ષ સુધી આ વિદ્યાલય પાછળ સતત મહેનત કરી કેટલાય વિદ્યાર્થીઓ તૈયાર કર્યા. ખાંસાહેબના ઉપરોક્ત વિદ્યાલયમાં ગરીબ સંગીતપ્રેમી વિદ્યાર્થીઓનો બધો જ ખર્ચ વિદ્યાલય તરફથી પૂરો પાડવામાં આવતો. વિદ્યાલય નિભાવવા તેઓ જલસાઓ કરતા. મુંબઈમાં તેઓએ એક કુતરો પણ તૈયાર કરેલો જે સંગીતના સ્વરો સુંદર રીતે ગાઈ શકતો હતો. ખાંસાહેબ સાથે તેમનો માનીતો આ કુતરો પણ જાણે કે અમર થઇ ગયો છે. લગભગ ઇ. સ. ૧૯૨૦માં કેટલાંક અનિવાર્ય કારણોને લીધે મુંબઈનું આર્ય સંગીત વિદ્યાલય બંધ પડયું, ત્યારબાદ ખાંસાહેબ મિરજ જઈને રહ્યા અને અંત સુધી ત્યાં જ રહ્યા.

ઠુમરી જેવી લલિત પ્રકારની ગાયકીને લોકપ્રિય બનાવવાનું માન ખાંસાહેબને ફાળે જાય છે. 'પિયા બિન નાહી આવત ચૈન' તેમની આ ઠુમરી તો ઘણી જ પ્રખ્યાત છે. મહારાષ્ટ્રમાં મીંડ અને કણ યુક્ત ગાયકીનો પ્રચાર કરી તેને લોકપ્રિય બનાવવાનું માન પણ ખાંસાહેબ અબ્દુલકરીમખાંને જ મળે છે. ખાંસાહેબનો અવાજ હૃદયમાંથી નીકળતો હતો અને તેથી જ ગમે તે હૃદય પર તેઓ પોતાની ગાયકીનો પ્રભાવ પાડી શકતા હતા. ખાંસાહેબ ગોબરહરી વાણીના હતા, જેમાંથી ગ્વાલિયર ઘરાણાની ઉત્પત્તિ થઈ. (પૃષ્ટ ૧૯૭) ગ્વાલિયર ઘરાણામાંથી જ આગળ જતાં તેમણે જયપુરના કિરાણા ઘરાણાની સ્થાપના કરી હતી. જો કે અબ્દુલકરીમખાં પહેલાં પણ કિરાણા ઘરાણું અસ્તિત્વમાં તો હતું જ, તેમાં

કેટલાક નામી તંતકાર, ગાયક અને સારંગીવાદક પણ ઉત્પન્ન થએલા, તેમ છતા અબ્દુલકરીમખાંથી આ ઘરાણું (કિરાના) વધારે પ્રકાશમા આવ્યું અને તેથી જ વિદ્વાનો અબ્દુલકરીમખાને જ કિરાણા ઘરાણાના સંસ્થાપક માને છે. રોશનઆરા બેગમ, હિરાબાઇ બરોડેકર, સ્વ. શ્રી સતીશચંદ્ર માને, સવાઈ ગંધર્વ, બ્હેરેબુવા વગેરે તેમના શિષ્યો છે.

અબ્દુલકરીમખાનો સ્વભાવ ઘણો જ નમ્ર અને ફકીરીવૃત્તિનો હતો. શરીરે તેઓ કમજોર હતા પણ તેમનું અંતકરણ ઘણુ જ વિશાળ હતું.

એકવાર એક જલ્સા માટે તેઓને મિરજથી મદ્રાસ જવાનું થયું. મદ્રાસનો તે જલ્સો પૂર્ણ થયા બાદ કોઈ સંસ્થાની સહાયતા માટે પોંડીચેરીના એક બીજા જલ્સામાં જવા તેઓ તૈયાર થયા. મુસાફરીમાં ખાંસાહેબનું સ્વાસ્થ બગડયું, રાત્રે અગિયાર વાગે સિંગપોયમકોલમ્ રેલ્વે સ્ટેશન પર તેઓને ફરજીઆત ઉતરવું જ પડયું. કોઈ દૈવી શક્તિથી કે પછી ગમે તે કારણે ખાસાહેબ જાણી ગયા કે હવે તેમને જવાનો વખત થઇ ગયો છે. સ્ટેશન પર જ બિસ્તરો બિછાવી દરબારી કાનડામાં પરમેશ્વરની ભક્તિ બુલંદ અવાજે ગાતાં ગાતાં, તેઓશ્રી તેજ બિસ્તરામાં સદાને માટે પોઢી ગયા. આ દિવસ હતો તા. ૨૬–૧૦–૧૯૧૭. સિંગપોયમકોલમ્ રેલ્વે સ્ટેશનથી સંગીત પ્રેમીઓ તેમના શબને મદ્રાસ લાવ્યા અને મદ્રાસથી મોટર દ્વારા તે શબને મિરજ લાવી, ખ્વાજા મિરઆ સાહેબની દરગાહ પાસે દફનાવી દીધું.

અલ્લાદિયાખાં

ખાંસાહેબ અલ્લાદિયાખાંનો જન્મ ઈ. સ. ૧૮૭૦ માં થયો. તેમના પૂર્વજો ગૌડ બ્રાહ્મણ હતા અને તેઓ નિઝામશાહીમાં નોકરી કરતા હતા. કહેવાય છે કે ઔરંગઝેબના દબાણથી જ તેમના પૂર્વજોને મુસ્લીમ ધર્મ સ્વીકારવાની ફરજ પડી હતી.

કેટલાંય વર્ષો સુધી તેમના દાદા દૌલતખાં પાસે સંગીતનો અભ્યાસ કર્યા બાદ ખાંસાહેબ અલ્લાદિયાખાંએ વડોદરાના શ્રીમંત મહારાજા ગાયકવાડની નોકરી સ્વીકારી હતી. અહીં તેઓ મહારાષ્ટ્રીય સંગીતજ્ઞોના સંપર્કમાં આવ્યા. વડોદરાથી તેઓ પૂના ગયા ત્યાં કિર્લોસ્કર નાટક કંપનીમાં તેમની મહેફિલ થઈ, તેનાથી મહારાષ્ટ્રમાં ખાંસાહેબનું નામ લોકપ્રિય થઈ ગયું.

પૂનાથી તેઓ કોલ્હાપુર ગએલા. કોલ્હાપુર દરબારમાં છત્રપતિ શાહુ મહારાજ સંગીતપ્રેમી હતા, તેમણે દરબારી ગાયક તરીકે ખાંસાહેબની નિમણૂંક કરી દીધી. અહીં તેમના યુવાન સંગીતકાર પૂત્ર મજીદખાંનો સ્વર્ગવાસ થયો. ખાંસાહેબ શોક સાગરમાં ડૂબી ગયા. તેમણે ગાવાનું પણ છોડી દીધેલું પરંતુ તેમને હાથે તો ભવિષ્યમાં કેટલાય નામાંક્તિ કલાકારો ઉત્પન્ન થવાના હતા. વિધીના એ લેખને કોણ ટાળી શકે? ઘણા સજ્જનોના સમજાવ્યા બાદ તેમણે તૂટેલા હૃદયે ફરીથી ગાવાનું શરૂ કર્યું. જેને પરિણામે, ગાયનાચાર્ય પં. ભાસ્કરબુવા, શ્રીમતી કેસરબાઈ, સ્વ. ગોવિંદરાવ ટેમ્બે, ખાંસાહેબના સુપૂત્ર ભુર્જીખાં જેવા અનેક કલાકારોની ઉત્પત્તિ થઈ શકી.

ખાંસાહેબની વાણી ડાગુર હતી. તેઓશ્રી અલ્લાદિયા ઘરાણાના સંસ્થાપક છે. આ ઘરાણામાં લલિત પ્રકારની ગાયકીને ઝાઝું સ્થાન હોતું નથી. તેમા વિશેષત: ધ્રુપદ ધમાર, ખયાલ તરાના અને એવા જ બીજા કઠિન ગીતપ્રકારોને કડક શાસ્ત્રીય નિયમોના બંધનમા ગવાય છે. હિંડોલ, માલશ્રી, મારવા, વસંત, ગૌરખકલ્યાણ, ખટતોડી, લલિતમંગલ, નાયકી-કાનડા વગેરે અપ્રસિદ્ધ અને કઠિન રાગો પણ ખાંસાહેબ ઉત્તમ રીતે ગાઈ શકતા તાર અને અતિતાર સપ્તક સુધી પણ ખાંસાહેબનો અવાજ જઇ શકતો હતો. કંપન, મીંડ, ગમક વગેરે પર તેઓનો ઉત્તમ કાબુ હતો.

તા. ૧૬-૩-૧૯૪૬ ને રોજ ખાંસાહેબ અલ્લાદિયાખાં સ્વર્ગસ્થ થયા હતા.

અલ્લાઉદ્દીનખાં

પ્રસિદ્ધ સરોદ નવાજ ખાંસાહેબ, ઉસ્તાદ અલાઉદ્દીન-ખાનો જન્મ, ઈ. સ ૧૬૭૦ માં શિવપુર (ત્રિપુરા જીલ્લો) નામના એક ગામડામાં સાધુખાં નામના એક ગરીબ ખેડૂતને ત્યાં થયો હતો.

ખાંસાહેબના પિતાશ્રી સાધુખાંમાં ખરેખર નામ પ્રમાણે જ ગુણો હતા. તેમને સંગીતનો ઘણો શોખ હતો.

તે દિવસોમાં પ્રસિદ્ધ રબાબવાદક કાઝિમઅલીખાં ત્રિપુરા દરબારમાં રબાબવાદન કરતા. અલ્લાઉદ્દીનખાંના પિતાશ્રીને રબાબનો અવાજ ઘણો જ પ્રિય હતો. પરંતુ તેમને રબાબ વગાડતાં કોણ શીખવે ? તેઓ રોજ કલાકો સુધી કાઝિમઅલીખાંના મકાન પાછળ છુપાઈ રહેતા અને રબાબનો અવાજ સાંભળવામાં મગ્ન થઈ જતા. એક દિવસ કાઝિમઅલીખાંનો નોકર સાધુખાંને છુપાએલા જોઈ ગયો. જ્યારે તેમને કાઝિમઅલીખાં પાસે હાજર કરવામાં આવ્યા ત્યારે તેઓશ્રીએ ઉસ્તાદને સત્ય હકીકત કહી સંભળાવી અને પ્રાર્થના કરી કે તેઓ તેમને (સાધુખાંને) રબાબ શીખવે. ઉસ્તાદે રબાબ શીખવવાની ના કહી પરંતુ સિતાર શીખવવા તૈયારી બતાવી. આમ સાધુખાંએ સિતારનો અભ્યાસ કરવાની શરૂઆત કરી. સાધુખાં ઉસ્તાદની સેવા કરતા, પોતાના નાના ખેતરમાંથી શાકભાજી કે ફળફળાદિ એવું ઉસ્તાદને ચરણે ધરતા. આ સમયે અલ્લાઉદ્દીનખાંની ઉંમર લગભગ ત્રણેક વર્ષની હતી. સાધુખાં સિતારનો અભ્યાસ કરતા અને તેમના જ્યેષ્ટ પુત્ર તબલાનો અભ્યાસ કરતા તે વખતે અલ્લાઉદ્દીનખાં પોતાના મોટાભાઈ અને પિતાશ્રી સામે મુગ્ધપણે એકીટશે જોઈ રહેતા. કોઈપણ વસ્તુનું હંમેશ પુનરાવર્તન થયા કરે તો તે વસ્તુ જાણેઅજાણે, અનાયાસે મનુષ્યના મનમાં ઠસી જાય છે. અને તે મુજબ અલ્લાઉદ્દીનખાંને બચપણમાં સ્વરજ્ઞાન તેમજ લય અને તાલના ઠેકાનું જ્ઞાન થયું હતું.

લગભગ અગિયાર વર્ષની ઉંમરે અલ્લાઉદ્દીનખાં, સ્વામી વિવેકાનંદના ભાઈ હાબૂદત્ત પાસે વાદનકળા શીખવા માટે,

ઘણી જ મુશીબતો વેઠી કલકત્તા ગયા. તે દિવસોમાં ભારતીય વાદ્યો પર અંગ્રેજી ઓરકેસ્ટ્રા ગોઠવવામા હાબૂદત્તનું નામ પ્રસિદ્ધ હતું. હાબૂદત્તે અલ્લાઉદ્દીનખાની પરિક્ષા લેવા ફિડલ વગાડી, જેના સ્વરો અલ્લાઉદ્દીનખાએ ગાઈ બતાવ્યા હાબૂદત્ત પ્રસન્ન થયા

અલ્લાઉદ્દીનખા તો સંગીતના અભ્યાસ માટે એકલા જ કલકત્તામા આવેલા, તેમની સાથે કોઇ હતું નહિ જે તેમને પસાની મદદ કરે. સગીતના આ બાળ જોગી, ગિરીશચંદ્ર ઘોષ નામના એક સજ્જનની સહાયતાથી એક નાટક કપનીમા ભરતી થઈ ગયા, જ્યાં મી. લોબો નામના એક બૅન્ડ માસ્તરે તેમને અગ્રેજી સ્વરલિપિનુ જ્ઞાન આપ્યુ, સાથે સાથે એક શરણાઈવાદક પાસેથી તેમણે શરણાઈનું જ્ઞાન લઈ લીધું. આખો દિવસ ગુરુઓ પાસે સંગીતાભ્યાસ કરવો અને મોડી રાત સુધી નાટક કપનીના ઓરકેસ્ટ્રામા સંગીત આપવું. આ તેમનો નિત્યકાર્યક્રમ લગભગ ત્રણ વર્ષ ચાલ્યો, આ સમયે તેમની ઉમર ફક્ત પંદર વર્ષની હતી

અલ્લાઉદ્દીનખાને આટલા સગીતાભ્યાસથી સતોષ ન થયો કારણ જેમની પાસેથી જે જ્ઞાન મેળવવાનું હતું તેમા તેઓ પ્રવિણ થઇ ગયા હતા કલકત્તાથી તેઓ 'મુક્તાગાછા' નામના એક ગામડામા ગયા જ્યા એક મ્હેફિલમાં તેમણે રામપુરના પ્રસિદ્ધ સરોદવાદક ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાને સાંભળ્યા. મ્હેફિલ પૂરી થતા જ સરોદવાદનથી મુગ્ધ થએલા અલ્લાઉદ્દીનખાએ ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાંના પગ ચૂમી લીધા

તેમનો પગ પકડી જ રાખ્યો અને પ્રાર્થના કરી "જ્યાં સુધી આપ મને સરોદ શીખવવાનું વચન આપી આપનો શિષ્ય નહિ બનાવો, ત્યાં સુધી હું તમારો પગ ગમેતેમ થાય તો પણ નહિ છોડું.' ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાંએ સંગીતની ભિક્ષા માગતા આ યુવાનની અશ્રુભિની આંખો જોઈ અને મુક્તાગાછા ગામના જમીનદારે પણ ટેકો આપ્યો જેનાથી ઉસ્તાદ અહમદઅલીખાંએ અલ્લાઉદ્દીનખાને સરોદ શીખવવાનું વચન આપ્યું. ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાંએ વચન આપ્યું કે તરત જ, તે જ વખતે અલ્લાઉદ્દીનખાં તેમની સાથે કલકત્તા ગયા. કલકત્તામાં તેઓ ઉસ્તાદની ઉત્તમ સેવા કરવા લાગ્યા. તેઓ ઉસ્તાદની પગચંપી કરતા, ઘરકામ કરતા વગેરે એક સામાન્ય અબુધ નોકર જે સેવા કરે તેનાથી પણ વધારે ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાંની સેવા અલ્લાઉદ્દીનખા કરવા લાગ્યા. સેવાથી ઉસ્તાદ ખુશમિજાજ તો રહેતા જ પણ અલ્લાઉદ્દીનખાને સરોદ શીખવવાનું નામ સુદ્ધા લેતા ન હતા. અલ્લાઉદ્દીનખાં જ્યારે ઘણો જ આગ્રહ કરે, આજીજી કરે ત્યારે તેઓ સરોદની એકાદ ગત આપી દેતા.

પુરુષાર્થી વીર પર મુશ્કેલીઓ આવ્યા જ કરે છે. એક દિવસ ઉસ્તાદ અહમદઅલીખાં કોઈ કારણસર બહાર ગયા હતા ત્યારે અલ્લાઉદ્દીનખાં સરોદનો અભ્યાસ કરતા હતા, તેઓ ઉસ્તાદની જોડકામની આબેહૂબ નકલ વગાડવામાં મસ્ત હતા. એટલામાં ઉસ્તાદ આવી ચડયા અને એકદમ ભ્રૂકુટી ચઢાવી બોલ્યા "તારે ફક્ત ગતતોડાનો જ અભ્યાસ કરવાનો છે જોડકામ નહીં" ઉસ્તાદને લાગ્યું કે અલ્લાઉદ્દીનખાંએ

મારી વિદ્યા ચોરી લીધી અને તેમણે અલ્લાઉદ્દીનખાંને કાઢી મૂક્યા.

સંગીતશિક્ષા માટે ઠેરઠેર ભટકતો આ જુવાન ફરી પાછો ગુરુની શોધમાં નીકળી પડયો. તે દિવસોમાં રામપુરમાં ઉસ્તાદ વઝીરખાં સંગીતજ્ઞ ગણાતા. રામપુરના નવાબ સાહેબ પણ ઉસ્તાદ વઝીરખાંના શિષ્ય હતા. અલ્લાઉદ્દીનખાં રામપુર ગયા. અને ત્યાં વઝીરખાંના મકાન આગળ જ ઉભા રહી કલાકો સુધી મીટ માંડી મકાન જોયા કરતા. તેઓની આશા હતી કે ભૂલેચૂકે જો વઝીરખાંની નજર તેમની પર પડી જાય તો નશીબ ખૂલી જાય. વઝીરખાંના સિપાહીઓ અલ્લાઉદ્દીનખાંને મકાનમાં પ્રવેશ કરવા દેતા ન હતા. વઝીરખાં સિપાહીઓના રસાલા સાથે જ બહાર નીકળતા. લગભગ પાંચ મહીના સુધી અલ્લાઉદ્દીનખાં, વઝીરખાંના મકાન સામે ઊભા રહ્યા પરંતુ વઝીરખાંની નજર તેમની પર ન જ પડી. કુદરતનાં પરિક્ષણોએ મનુષ્યધીરજની હદ ઓળંગી આખરે થાકીને અલ્લાઉદ્દીનખાંએ આત્મહત્યા કરવાનો સંકલ્પ કર્યો. આપઘાત કરવા માટે અફીણ લાવીને તેઓ મસીદમાં પ્રભુ પ્રાર્થના માટે ગયા. મસીદના મૌલવીએ તેમનો ઉદાસ ચહેરો જોયો અને તેમની સાથે વાતચીત કરી સાંત્વન આપી કહ્યું કે 'આત્મહત્યા એ મહાપાપ છે હું તને એક ચીઠ્ઠી લખી આપું છું તે ચીઠ્ઠી તું રામપુરના નવાબ સાહેબને આપજે અને તેઓશ્રી તને સંગીતાભ્યાસનો પ્રબંધ કરી આપશે.' મૌલવી સાહેબે ચીઠ્ઠી તો લખી આપી પરંતુ તે

નવાબ સાહેબને હાથોહાથ શી રીતે પહોંચાડવી એ કોયડો અલ્લાઉદ્દીનખાંને સતાવવા લાગ્યો.

તે વખતે બંગાળમાં 'બંગભંગ'ની સ્વદેશી લડત ચાલુ હતી. અંગ્રેજો પ્રત્યે પોતાનો રોષ બતાવવા, પ્રજાજનો સરકારી માલમિલ્કતને નુકસાન કરતા અને અંગ્રેજી અધિકારીઓ પર બોમ્ ફેંકતા. એક દિવસ નવાબ સાહેબની મોટર જાહેર માર્ગ પરથી પસાર થતી હતી ત્યારે કોઈપણ જાતના ભય વગર અલ્લાઉદ્દીનખાં મોટરની સામે જઈને રસ્તા વચ્ચે ઊભા રહી ગયા. નવાબે મોટરને એકદમ રોકી લીધી. રાષ્ટ્રિય ચળવળનો જ આ એક બનાવ હશે એમ સમજીને પોલીસ દોડી આવી, અલ્લાઉદ્દીનખાંને બે ત્રણ થપ્પડ લગાવી દઈ કેદ કરીને તેમને નવાબ સમક્ષ ઊભા કરવામાં આવ્યા. અલ્લાઉદ્દીનખાંને તો એ જ જોઈતું હતું. તેમણે તરત જ મૌલવી સાહેબે લખી આપેલી ચીઠ્ઠી નવાબના હાથમાં મૂકી દીધી. ચીઠ્ઠી વાંચી નવાબે સ્મિત કર્યું અને અલ્લાઉદ્દીનખાંને તે જ મોટરમાં બેસાડી પોતાને ઘેર લઈ ગયા. ત્યાં તેમની પરિક્ષા લીધી તેમાં અલ્લાઉદ્દીને કારનેટ, કલેરીઓનેટ, ઈસરાજ, શરણાઈ વગેરે વાદ્યો વગાડી બતાવ્યાં. અલ્લાઉદ્દીનખાંની વિનંતીથી નવાબે વઝીરખાંને બોલાવ્યા તેમને લગભગ એક હજાર રૂપીઆ આપ્યા અને અલ્લાઉદ્દીનખાને સંગીતાભ્યાસનો પ્રબંધ કરી આપ્યો.

અલ્લાઉદ્દીનખાં, ઉસ્તાદ વઝીરખાંની સારામાં સારી

સેવા કરતા. તેઓ લગભગ અઢી વર્ષ સુધી ઉસ્તાદને ત્યાં રહ્યા પરંતુ ઉસ્તાદે તેમને કશું જ શિક્ષણ ન આપ્યું. કેટલાક લોકોએ અલ્લાઉદ્દીનખાને કહ્યું કે "વઝીરખાં તને તો શું પરંતુ તેમના પોતાના પુત્રને પણ પોતાની વિદ્યા બતાવતા નથી."

હવે રામપુરના નવાબ વિલાયતમાં અભ્યાસ કરવા ગયેલા હતા તેઓ અભ્યાસ પૂરો કરી ભારતમાં પાછા આવ્યા હતા અને તેમના માનમાં રામપુરમાં સંગીતની મોટી મ્હેફિલો યોજાતી. એક દિવસ આવી જ એક મહેફિલમાં અલ્લાઉદ્દીનખાંને વાયોલીન વગાડવાની તક મળી ગઇ. તેમના વાયોલીનવાદનથી કેટલાય સંગીતજ્ઞો તેમના તરફ આકર્ષાયા. અલ્લાઉદ્દીનખાંને ઘણી નવી નવી ઓળખાણો થઈ. ત્યારબાદ તો અલ્લાઉદ્દીનખાં જુદા જુદા સંગીતજ્ઞો સાથે જ્ઞાનગોષ્ટિ કરતા અને દરેકની પાસેથી નવીન જ્ઞાન મેળવતા. હવે તો અલ્લાઉદ્દીનખાં ઠીક ઠીક પ્રખ્યાત પણ થયા હતા. ઉસ્તાદ વઝીરખાં અલ્લાઉદ્દીનખાંને ત્યાં આવ્યા અને જે પહેલાં કશું જ સંગીતશિક્ષણ આપતા ન હતા, તે પ્રેમપૂર્વક અલ્લાઉદ્દીખાને સંગીતશિક્ષણ આપવા લાગ્યા. અખંડ તપશ્ચર્યા અને દૃઢ આત્મવિશ્વાસથી છેવટે અલ્લાઉદ્દીનખાં 'ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાં' બન્યા.

ગુરુ વઝીરખાંના આશીર્વાદ લઈ ઈ. સ. ૧૯૧૧ માં તેઓ દેશમાં ભ્રમણ કરવા નીકળી પડયા. મૈહરદરબારમાં મહારાજા બૃજનાથને ત્યાં પણ તેઓ થોડા દિવસ સંગીતકાર તરીકે નિયુક્ત થયા હતા.

ત્યારબાદ શેષજીવન તેઓએ સંગીતના વિદ્યાર્થીઓ તયાર કરવામાં ગાળ્યો. પ્રખ્યાત સરોદવાદક અલીઅકબરખાં તેમના જ સુપુત્ર પણ શ્રીમતી અન્નપૂર્ણાદેવી જેઓ સૂરબહારવાદનમાં જાણીતાં છે તે ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીખાંનાં સુપુત્રી છે. વિશ્વવિખ્યાત નૃત્યકાર ઉદયશંકર ભાનુના સગા ભાઈ, સિતારવાદક પં. રવિશંકર પણ ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાંના જ શિષ્ય છે. ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાંના શબ્દો છે "એક બાજુ રવિશંકર, બીજી બાજુ અલીઅકબર અને વચ્ચે અન્નપૂર્ણાદેવી બેસીને જ્યારે સંગીતની સાધના કરતા ત્યારે મને લાગતું કે મૃત્યુલોકમાં જ હું નાદસાગરનો પ્રત્યક્ષ આનંદ લઈ રહ્યો છું." પં. રવિશંકરની કલાથી પ્રભાવિત થઈને અલ્લાઉદ્દીનખાંએ અન્નપૂર્ણાદેવીના વિવાહ તેમની સાથે કરેલા છે.

ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાં પાસે ધમાર-ધ્રુપદની લગભગ ત્રણ હજાર ચીજો છે, જેમાંથી તેમને બારસો તો કંઠસ્થ છે. છેલ્લાં પાંત્રીસ વર્ષોથી તેઓશ્રી મેહરસ્ટેટમાં રહે છે. ગ્રીસ, ઈંગ્લેંડ, સ્વીટ્ઝર્લેન્ડ, ઈટલી, બેલ્જીયમ, ઑસ્ટ્રેલિયા, ફ્રાન્સ, અમેરિકા વગેરે દેશોમાં, ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખા, નૃત્યકાર ઉદયશંકર ભાનુની પાર્ટી સાથે ફરેલા છે.

ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાં સ્વભાવે ઘણા જ નમ્ર અને વિનયી છે. તેમનામાં એક ખાસ ગુણ છે કે કોઈપણ વિદ્યાર્થીને તેઓ કદી નિરાશ કરતા નથી. મુસ્લીમ હોવા છતાં પણ તેઓ સાત્વિક શાકાહારી ભોજન કરે છે. થોડા જ

વખત ઉપર રાષ્ટ્રપતિ ડૉ. રાજેન્દ્રપ્રસાદે તેઓને એક હજાર રૂપીઆ અને બીજી કેટલીક ભેટ-સોગાદો અર્પણ કરેલી.

પુરુષાર્થી મનુષ્યનાં કાર્યોમાં સાથ આપ્યા વગર કુદરતનો છૂટકો જ નથી અને તેનો જ્વલંત પૂરાવો છે ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાં.

આદિત્યરામજી

પંડિત આદિત્યરામજીનો જન્મ વિક્રમ સંવત્ ૧૮૭૧ માં, જૂનાગઢમાં થયો હતો. તેમના પિતાજીને સંગીતનું સાધારણ જ્ઞાન હતું અને તેથી આદિત્યરામજીને, બાળપણમાં જ ભજનો તેમજ કેટલીક સ્વરમાલિકાઓનો અભ્યાસ તેઓએ કરાવેલો. આદિત્યરામજીનું ભવિષ્યનું આખું જીવન યોજનાબદ્ધ નક્કી કર્યું હોય તેમ, તેમના પિતાજીએ આદિત્યરામજીને નાનપણમાં જ સંસ્કૃતનો પણ અભ્યાસ કરાવ્યો

પં. આદિત્યરામજીની યુવાની જામનગરમાં વ્યતીત થઈ હતી. એક વખતે જામનગરના મહારાજા શ્રી વિભાજીમ, તેમની ગાયકીથી એટલા પ્રસન્ન થઈ ગયા કે તેમને મોતીનો અમૂલ્ય હાર પહેરાવી દીધો અને ત્યારબાદ જામનગરના દરબારમાં દરબારી ગાયક તરીકે પં. આદિત્યરામજીની તેઓએ નિમણૂંક કરી હતી.

પં. આદિત્યરામજી ઉચ્ચકોટિના મૃદંગવાદનથી એક વખતે તોફાને ચઢેલો ગજરાજ પણ તેમને વશ થયો હતો. ગાયકીમાં શ્રી વૃજલાલજી મહારાજ તેમના ગુરુ હતા; ગીરનારનાં જંગલોમાં રહેતા કોઈક તપસ્વીએ તેમને મૃદંગનો અભ્યાસ કરાવ્યો હતો એમ કહેવાય છે.

પં. આદિત્યરામજીએ, ઘણા ધ્રુપદ અને ધમાર બનાવ્યા છે. 'સંગીત આદિત્ય' નામના તેમના ગ્રંથમાં આ ચીજો જોવા મળે છે. તેમના ગુરુ પ્રત્યે તેમને ઘણો જ સ્નેહ હતો અને તેથી તેમણે રચેલી ચીજોમાં તેમના ગુરુના નામનો ઉલ્લેખ મળે છે. જેવી રીતે ઉત્તર ભારતમાં સ્વામી હરિદાસનું સ્થાન છે તેવી જ રીતે સૌરાષ્ટ્રમાં પં. આદિત્યરામજીનું સ્થાન છે.

લગભગ બત્રીસ વર્ષ સુધી પં. આદિત્યરામજી જામનગરના રાજગાયક રહ્યા, તે દરમ્યાન તેમણે સંગીતની ઘણી સેવાઓ કરેલી. વિક્રમ સંવત્ ૧૯૩૬મા તેઓ સ્વર્ગવાસી થયા.

મતંગ

પંડિત મતંગના સમય વિષે અનેક મતભેદ છે. કેટલાક વિદ્વાન, પં. મતંગનો સમય ઇ. સ છઠ્ઠી તો કેટલાક ઇ. સ. નવમી સદી માને છે.

પં. મતંગે બૃહદ્દેશી ગ્રંથ લખ્યો હતો, આ ગ્રંથના કુલ આઠ અધ્યાયોમાં તાલ અને વાદ્ય પર વિશેષ ઝોક આપેલો છે. પં. મતંગે, મ. ભારતની સાત સ્વરમૂર્ચ્છનાઓ માન્ય રાખીને તેમાં બીજા પાંચ સ્વરો ઉમેરી કુલ બાર સ્વર બતાવ્યા. તેમણે બતાવેલા કુલ બાર સ્વરોનો તે વખતના કેટલાક વિદ્વાનોએ ઘણો જ વિરોધ કર્યો હતો. આચાર્ય અભિનવગુપ્ત જેવા વિદ્વાનોએ તો પં. મતંગે બતાવેલ બાર સ્વરોના મતનું ખંડન કરવા ઘણી યુક્તિઓ કરેલી અને તેથી જ પં. મતંગ પછીના વિદ્વાનોએ સાત સ્વરમૂર્ચ્છનાને જ મહત્ત્વ આપ્યું છે. કોહલ, નન્દી, કશ્યપ, દુર્વિશક્તિ, યાષ્ટિક વિશ્વાવસુ, વલ્લભ, શાર્દૂલ, વિશાખિલ ઈત્યાદિ વિદ્વાનોને લગતી ચર્ચા પં. મતંગે કરેલી છે.

કિન્નરી વીણાના શોધક પં. મતંગ મનાય છે. પં. મતંગ ચિત્રાવાદક હતા. 'મતંગ ચૈત્રિક'ના નામથી પણ કુમ્ભ જેવા વિદ્વાનોએ તેમનો ઉલ્લેખ કરેલો છે.

વીણા પર પરદા રાખવાની પહેલ પં. મતંગે કરેલી છે. 'રાગ' શબ્દ પણ પં. મતંગથી જ અસ્તિત્વમાં આવ્યો એમ મનાય છે. પં. મતંગની વીણા પર ૧૪ અથવા ૧૮ પરદા હતા. વીણા પર ષડ્જગ્રામ વગાડવા માટે બાજનો તાર ષડ્જમાં અને ચિકારીના બે તાર અનુક્રમે પંચમ અને ષડ્જમાં મેળવેલા રહેતા. મધ્યમગ્રામ વગાડવા માટે બાજનો તાર મધ્યમમાં અને ચિકારીના બે તાર અનુક્રમે ષડ્જ અને મધ્યમમાં મેળવેલા રહેતા. સિતાર, વીણા જેવાં આજનાં વાદ્યોની શોધ પં. મતંગની વીણાને જ આભારી છે.

સમોખનસિંહ

અકબરના સમયમાં, દિલ્હી દરબારમાં તાનસેન જેવા ગાયકો તો હતા જ પરંતુ ઉત્તમ તંતકારની ખોટ શહેનશાહને ખૂંચતી હતી. સિંહલગઢના મહારાજા સમોખનસિંહ તે જમાનામાં ઉત્તમ વીણાવાદક મનાતા. તાનસેનની સલાહથી અકબરે સમોખનસિંહને, દરબારમાં વીણાવાદન કરવા માટે આમંત્રણ મોકલેલુ.

સમોખનસિંહ શિવભક્ત હતા. રાજપુત અને મુસલમાનને એક કરવાની અકબરની નીતિ પ્રત્યે તેમને સખત ઘૃણા હતી અને તેથી બાદશાહનું આમંત્રણ ન સ્વીકારતાં સમોખનસિંહે વળતો સંદેશો મોકલેલો કે 'શિવના મંદિરમાં વાગતી વીણા મુસલમાનોને ન સંભળાવી શકાય.' આ સંદેશાથી અકબરનો ક્રોધ ભભૂકી ઊઠયો. અકબરે સિંહલગઢ પર ચઢાઈ કરી અને સમોખનસિંહનો વધ કર્યો, સમોખનસિંહના રાજકુમાર મિશ્રીસિંહને કેદ કર્યો.

રાજકુમાર મિશ્રીસિંહ પણ ઉત્તમ વીણાવાદક હતા. કેદખાનામાં એક વખતે મિશ્રીસિંહ મસ્તપૂની અવસ્થામાં વીણાવાદન કરતા હતા ત્યારે અકબરે તે વીણાવાદન સાંભળ્યું, તેમની કલાથી પ્રભાવિત થઈને કેદખાનામાંથી તેમને મુક્ત કર્યા. પરંતુ અકબર દ્વારા પોતાના પિતાનો વધ અને પોતાના રાજ્યનો સંહાર થયેલો હોવાથી રાજકુમાર મિશ્રીસિંહ મોગલ દરબારમાં ન રહી શકયા અને જંગલોમાં ચાલ્યા ગયા.

તેમના પિતાનુ નામ હતુ શ્રી મજીયદેવ સુપ્રસિદ્ધ મહાત્મા ચેરોદાનંદ જયદેવના ગુરુ હતા

નાનપણુમા જ કવિ જયદેવના માતાપિતાનેા સ્વર્ગવાસ થયેા હતેા આથી તેઓ ઘરબાર છેાડીને જગન્નાથપુરીમાં ચાલ્યા ગયા હતા જયદેવ કવિ ભક્ત હેાવા ઉપરાંત ગાયન અને નૃત્યમા નિપુણ હતા તેમણે ભારતના કેટલાય તીર્થ-ધામેાની યાત્રાઓ કરી હતી લગ્ન થયા બાદ પેાતાની પત્ની પદ્માવતી સાથે કવિ જયદેવે આખા ભારતની મુસાફરી કરેલી અને આ પછી 'ગીતગેાવિંદ' નામના અમૂલ્ય ગ્રથની તેમણે રચના કરી હતી

'ગીતગેાવિંદ' એ સસ્કૃત ભાષામા લખાયેલેા અષ્ટપદી ગીતપ્રકારનેા એક ગ્રથ છે અષ્ટપદી ગીતપ્રકારના શેાધક કવિ જયદેવ હતા 'ગીતગેાવિંદ'મા રાધાકૃષ્ણુની લીલાઓને લગતા કાવ્યેા છે આ કાવ્યેાને જ અષ્ટપદી કહેવાય છે દરેક અષ્ટપદીમા રાગ અને તાલનેા નિર્દેશ છે લેટિન, જર્મની, અગ્રેજી તેમજ ભારતની અનેક ભાષાઓમા 'ગીતગેાવિંદ'નુ ભાષાતર થયેલુ છે દક્ષિણ ભારતમા આજે પણ વૈષ્ણુવ મદિરેામા નૃત્ય સાથે 'ગીતગેાવિંદ'ની અષ્ટપદીનેા પ્રયેાગ થાય છે

ભાસ્કરબુવા બખલે

વડોદરા રાજ્યના કઠોર નામના ગામમાં એક સામાન્ય કુટુંબમાં તા. ૧૭–૧૦–૧૮૬૯ ના રોજ ભાસ્કરબુવા બખલેનો જન્મ થયો હતો. તેમના પિતા એક સામાન્ય નોકરી કરતા હતા એટલે તેમના કુંટુબની આર્થિક સ્થિતિ નબળી હતી. અને આથી જ ભાસ્કરબુવા તે જમાનામાં ઉચ્ચ ગણાતુ, અંગ્રેજી શિક્ષણ લઈ શક્યા ન હતા. પંડિત રાજારામ શાસ્ત્રીની સંસ્કૃત પાઠશાળામાં, નાનપણમાં જ્યારે તેઓ સંસ્કૃતનો અભ્યાસ કરતા હતા ત્યારે સંસ્કૃતના શ્લોકોના શબ્દો તેમનાથી કંઠસ્થ થઈ શકતા ન હતા પરંતુ વિશેષતઃ કુદરતી રીતે જ, શ્લોકોના રાગ અને લય પર જ તેમનું લક્ષ રહેતું. આથી તેમને પાઠશાળા છોડી દીધી અને પ્રસિદ્ધ ગાયક વિષ્ણુબુવા પિંગલે પાસે સંગીતાભ્યાસ શરૂ કર્યો. ત્યાર બાદ પ્રખ્યાત સંગીતજ્ઞ મૌલાબક્ષના તેઓ શિષ્ય બન્યા. પં. બખલેનો અવાજ સુરીલો હતો. મહારાષ્ટ્રમાં તે વખતે 'કિર્લોસ્કર નાટક કંપની' ચાલતી હતી, એ કંપનીમાં તેઓ ભરતી થઈ ગયા. જે જે શહેરોમાં નાટક કંપની જતી તે તે શહેરોમાં ભાસ્કરબુવા કંપની સાથે જ જતા. આમ જુદા જુદા શહેરોના સંગીતકારોના સંપર્કમાં તેઓ આવવા લાગ્યા. અને તેથી જ ભાસ્કરબુવાના કેટલાય ગુરુઓ છે જેવા કે, ઈંદોરના ખાંસાહેબ બન્દેઅલીખાં, વડોદરાના ખાંસાહેબ ફૈઝમહમદખાં, મૈસુરના દરબારી ગાયક નત્થનખાં, ખાંસાહેબ અલ્લાદિયાખાં વગેરે. ભાસ્કરબુવા નાટક કંપનીમાં હતા ત્યારે સ્વરસાધન કરતા,

કંપનીના મૅનેજરને આ પ્રત્યે વિરોધ હતો અને તેથી ભાસ્કરબુવાએ કંપનીનો ત્યાગ કર્યો હતો. ત્યાર બાદ થોડા સમય માટે તેઓ ધારવાડની ટ્રેનિંગ કૉલેજમાં સંગીત અધ્યાપકના સ્થાને નિયુક્ત થયા હતા.

ઈ. સ. ૧૯૧૭માં તો ભાસ્કરબુવાની કીર્તિ આખા ભારતમાં પ્રસરેલી હતી. પંજાબ, સિંધ વગેરે સ્થળોએ તેમના જલ્સાઓ થતા હતા. આ સમયે તેમની ઉંમર લગભગ ૪૮ વર્ષની હતી. તેમના ગાયનમાં લયકારી અને બોલતાનને તેઓ વધુ મહત્વ આપતા. અનેક ગુરુઓના શિષ્ય હતા તેથી અનેક ઘરાણાની કેટલીય ચીજો તેમને કંઠસ્થ હતી. રમેશચંદ્ર ઠાકુર, માસ્ટર કૃષ્ણરાવ, દિલીપચંદ વેદી, સ્વ. ગોવિંદરાવ ટેમ્બે વગેરે તેમના શિષ્યો હતા.

ક્ષયની બિમારીથી પૂનામાં તા. ૮–૪–૧૯૨૨ ના રોજ ભાસ્કરબુવા સ્વર્ગસ્થ થયા. આજે પણ આઠમી એપ્રીલે પૂનામાં સંગીત પ્રેમીઓ તેમની જયંતી ઊજવે છે.

સંગીત પંચમવર્ષના અભ્યાસક્રમાનુસાર વિદ્યાર્થીઓને હાલના જાણીતા કલાકારોનાં જીવનચરિત્રોનું પણ અધ્યયન કરવાનું હોય છે. આખા ભારતમાં, ગાયનમાં તેમજ વાદનમાં અનેક પ્રખ્યાત કલાકારો છે હવે, તે દરેકનાં જીવનનો પરિચય આપવો અશક્ય છે અને તેથી દરેક વાદ્યના એક જાણીતા કલાકારનો ટૂંક જીવન પરિચય આપવા પ્રયત્ન કરેલો છે.

રવિશંકર

૭-૪-૧૯૨૦માં બનારસ નગરીમાં આજના વિશ્વ-વિખ્યાત સિતારવાદક પંડિત રવિશંકરનો જન્મ થયો હતો. તેમના પિતા પં. શ્યામશંકરે ઇંગ્લૅંડની બાર-ઍટ-લૉની ઉપાધિ મેળવી હતી. રાજનીતિ શાસ્ત્ર અને સંસ્કૃતના તેઓ પ્રખર પંડિત હતા. ઝાલાવાડ રાજ્યના મંત્રીપદેથી તેમણે રાજીનામું આપેલું. જીવનનાં લગભગ છેલ્લાં વીસેક વર્ષ તેમણે, યૂરપ, અમેરિકા, કેલિફોર્નિયા, જીનીવા વગેરે પશ્ચિમના દેશોમાં ગાળ્યાં હતાં.

ચાર ભાઈઓમાંથી પં. રવિશંકર સૌથી નાના ભાઈ છે. તેમના મોટાભાઈ ઉદયશંકર અને મોટાં ભાભી અમલાનંદીને વિશ્વવિખ્યાત નૃત્યકારો તરીકે કોણ નહિ ઓળખતું હોય? દશ વર્ષના હતા ત્યારે પં. રવિશંકર તેમના મોટાભાઈના નૃત્યમંડળમાં ભરતી થઈ ગયા હતા. અઢાર વર્ષની ઉંમર સુધીમાં તો મોટાભાઇ સાથે તેમણે આખા સંસારનું ભ્રમણ કરી નાખ્યુ હતું. તે વખતે તેમણે 'ચિત્ર સેના' જેવાં કેટલાંય કથાનૃત્યોની રચના કરી હતી. અને નૃત્યકાર તરીકે પણ ઉત્તમ ખ્યાતિ મેળવી હતી.

નૃત્યકાર મંડળ સાથે મુસાફરી કરતાં કરતાં એકવાર તેઓ મહાન સંગીતજ્ઞ ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાંના (પૃષ્ટ ૨૫૬) સંપર્કમાં આવ્યા. ૧૯૩૫માં ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીખાંને એક વર્ષ માટે ઉદયશંકરના નૃત્યમંડળમાં રહેવું પડયું, અને આ સમયે યુવાન રવિશંકર, ઉસ્તાદના તબલાં, દિલરૂબા, સિતાર

વગેરે વાદ્યો વગાડવાનો પ્રયત્ન કરતા હતા. ઉસ્તાદે રવિ-ચંકરની પ્રતિભા જોઈ, તેમનામાં રહેલી શક્તિઓ પિછાણી અને તેમને શાસ્ત્રીય ગાયકીનો તેમજ પ્રારંભિક સિતારવાદનનો અભ્યાસ કરાવ્યો. આ સમયે ઉસ્તાદે *નૃત્યનું ક્ષેત્ર છોડી એકધ્યાનથી સંગીત સાધના કરવા માટે રવિશંકરને ઘણો ઉપદેશ આપ્યો, પણ તે ઉપદેશને રવિશંકરે ગણકાર્યો જ નહિ નવયુવક રવિના હૃદયમાં તો જીવનનો અનેક પ્રકારનો આનંદ લુંટવાની અભિલાષાઓ ભરી હતી.

ઘણા મનોમંથન પછી ૧૯૩૮ માં એક દઢ નિશ્ચય કરી નૃત્ય છોડી દઈ, રવિએ સંગીતની દુનિયામાં ઝંપલાવ્યું. મનમાં દઢ વિશ્વાસ સાથે તેઓ મૈહર ગયા જ્યાં અલ્લાઉદ્દી-નખાં રહે છે, ત્યાં જઈને સાચા હૃદયથી તેમના શિષ્ય બની ગયા. એકધાર્યાં છ વર્ષ સુધી સિતાર પાછળ રાત ને દિવસ અવિરત અભ્યાસ કર્યા પછી રવિશંકરે સિતાર પર પોતાનું રાજ્ય સ્થાપી દીધું. રવિશંકર પર તેમના ઉસ્તાદનો અનહદ પ્રેમ છે તેને માટે અનેક કારણો છે. રવિશંકરની પ્રતિભા, અદમ્ય ઉત્સાહ, સંગીતની લગન વગેરે. ઉસ્તાદે પોતાની પુત્રી અન્નપૂર્ણા (જે આજે સૂરબહાર વગાડવામાં સર્વોત્તમ ગનાય છે) નો હાથ પં. રવિશંકરને આપી દીધો.

પં. રવિશંકરે એ સાબિત કરી આપ્યું છે કે, આલાપ તથા જોડના ગંભીર સંગીતમાં સિતાર ઉત્તમકાર્ય આપી શકે છે. તેમણે એ પણ સાબિત કરી આપ્યું છે કે ગમે તે સાધારણ રાગમાં આલાપ, જોડ, વિલંબિતગત, દ્રુગન, ઝાલા વગેરે

સિતાર પર વગાડવામાં આવે તો ગમે તે શ્રોતા મુગ્ધ થઈ શકે છે લય પર તેમનો સંપૂર્ણ કાબૂ છે ત્રિતાલની જેમ જ કોઈપણ તાલ પર ઘણી જ સહેલાઈથી તેઓ ઉત્તમ સિતારવાદન કરી શકે છે. ખરે જ રવિશંકરનું સિતારવાદન અદ્વિતીય છે

૧૯૪૫થી જ પં રવિશંકરે જુદા જુદા નામના અનેક 'મ્યૂઝિક સોલો' (સ્વતંત્ર વાદન) ની રચના કરી છે પાશ્ચાત્ય અને ભારતીય ઓરકેસ્ટ્રા એકતા ન સાધી શકે તેવો તેમનો મત છે તેના તેઓ અનેક કારણો આપે છે, જેમાનુ મુખ્ય કારણ બતાવે છે કે પશ્ચિમના વાદ્યો તેના ઓરકેસ્ટ્રાને યોગ્ય છે જ્યારે ભારતીય વાદ્યો પશ્ચિમના વાદ્યોની જેમ એક બીજાનાં પૂરક વાદ્યો નથી

પં રવિશંકરે કેટલીક ફિલ્મોમા પણ સંગીત આપ્યુ છે, જેને જનતાએ તથા સરકારે સહર્ષ આવકાર આપી વધાવી લીધુ છે

એહમદજાન થિરકવા

"નાનપણમાં તબલા પર અભ્યાસ કરતા એહમદ જાનનો હાથ વિચિત્ર પ્રકારથી ફરતો હતો, તેમનો હાથ જાણે થરકતો હોય એમ લાગતું." આ કથન પતિયાળાના સ્વ ઉસ્તાદ અબ્દુલ અઝીઝખાનું છે આ ઉપરથી તે વખતે

અહમદજાનને લોકો 'થિરકુ' કહેતા અને ભારતમાં મોટા મોટા સંગીતકારોની સંગત કર્યા પછી તો અહમદજાનનું નામ ખરેખર 'અહમદજાન થિરકવા' પડી ગયું.

મેરઠના ઉસ્તાદ મુનીરખાંના તેઓ શિષ્ય છે. લખનવ, મેરઠ, અજરાડા, ફરૂખાબાદ વગેરે ઘરાણાંઓના બાજનો તેઓ ઉત્તમ રીતે પ્રયોગ કરી શકે છે દિલ્હી અને ફરૂખાબાદના બાજમાં તો અહમદજાન સિદ્ધહસ્ત છે. તબલાવાદક તરીકે અહમદજાનમાં કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ છે જેનાથી બીજા તબલાવાદકોથી તેઓ જુદા તરી આવે છે. એક તો એ કે, ઘણીવાર તબલાવાદન વખતે તેઓ તબલાના સ્પષ્ટ બોલ મોંથી બોલે છે બીજું ગવૈયાઓની સાથે સંગત કરતાં, કેટલાક તબલાવાદકો એવી રીતે તબલાવાદન કરે છે કે જાણે ગવૈયાઓની સાથે હરિફાઈમા ઉતર્યા હોય, આમ કરતાં તેઓ ગરમ થઈ જઈ પોતાની બધી હોશિયારી તબલા પર ઠાલવવા પ્રયત્ન કરે છે, પરિણામે કેટલીક વાર શ્રોતાઓને જાણવું કઠિન બને છે કે પ્રસ્તુત થતો કાર્યક્રમ તે ગાયકીનો પ્રયોગ છે કે સ્વતંત્ર તબલાવાદનનો પ્રયોગ? અહમદજાનમાં આ કુટેવ નથી. ગાયકને તેઓ તેના ક્ષેત્રમાં બરાબર ખીલવા દે છે, એટલું જ નહિ પરંતુ ગાયકને શોભાવવા તેઓ પોતાની શક્ય હોય તે બધી જ રીતો અજમાવે છે નામી સંગીતકારો સંગીતના પ્રયોગ વખતે અહમદજાનની સંગતમા ગર્વ અનુભવે છે અલ્હાબાદની એક મ્હેફિલમાં ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં સાથે કોઈક પ્રખ્યાત તબલાવાદક સંગત કરી રહ્યા હતા. તે વખતે ગાયકીના ચાલુ પ્રયોગમાં, અચાનક જ ઉસ્તાદ ફૈયા-

ઝખાં તબલાવાદક સામે જોઈ સ્મિત કરતાં બોલી ઉઠયા હતા, "ન હુઆ થિરકવા" આમ ઉચ્ચકોટિના કલાકારો થિરકવાની સંગતમાં ગર્વ અનુભવે છે.

મુંબઈમાંથી તેઓ વધુ લોકપ્રિય બન્યા. હાલ તેઓ રામપુર રાજ્યમાં રહે છે ઘણીવાર તેમના તબલાવાદનના કાર્યક્રમો રેડિયો પરથી પ્રસારિત કરવામાં આવે છે. તબલાવાદનના સ્વતંત્ર પ્રયોગો (solo) ની તેમની કેટલીય રેકોર્ડઝ્ છે. મોસ્કો, અમેરિકા જેવા દેશોના રેડીઓ સ્ટેશનો પરથી પણ તેમની આ રેકોર્ડઝ્ ઘણીવાર પ્રસારિત કરવામાં આવે છે.

પન્નાલાલ ઘોષ

શ્રી પન્નાલાલ ઘોષનો જન્મ એક બંગાળી કુટુંબમા થયો હતો. નાનપણમાં, તેમના પિતાશ્રીના સિતારવાદનથી તેઓ સિતારની સ્વર લહરિયોમાં મુગ્ધ થઈ જતા આમ નાની વયથી જ તેમને સંગીત પ્રત્યે ગાઢ પ્રેમ બધાયો હતો.

ઈ. સ. ૧૯૩૭ માં અમૃતસરના માસ્ટર ખુશીમહમદ પાસે તેમણે સંગીતની કંઈક તાલીમ લીધી. આ પછી બંસી તરફ તેમના વિચારો ફરવા લાગ્યા. તે વખતના બંસી-

વાદનના નામીકલાકારોનો કાર્યક્રમો તેઓ ધ્યાનથી સાંભળતા, તે કલાકારોની વાદનશૈલિ ગ્રહણ કરવા તેઓ બંસી પર મહેનત કરતા. ૧૯૩૮ માં તેઓ 'સરાઈ કલા નૃત્ય મંડળ' સાથે છ મહીના માટે યૂરપની પણ યાત્રા કરી આવેલા છે. યૂરપથી તેઓ જ્યારે ભારતમાં પાછા ફર્યા ત્યારે ખુશી-મહમદનો સ્વર્ગવાસ થઈ ચૂક્યો હતો અને તેથી તેઓએ શ્રી ગિરજાશંકર ચક્રવર્તી પાસે સંગીતાભ્યાસ ચાલુ રાખ્યો.

૧૯૪૦ માં તેઓ મુંબઈ આવ્યા અને કેટલીક ફિલ્મોમા સંગીત દિગ્દર્શન કર્યું. (૧૯૨૫માં પણ તેઓએ કલકત્તાની કેટલીક ફિલ્મોમા સંગીત આપ્યું હતુ) ફિલ્મોમાં કામ કરવાથી, સમયના અભાવે, તેમના બંસીના અભ્યાસમાં વિઘ્નો પડવા લાગ્યાં, આથી તેમણે ફિલ્મલાઈન ત્યજી દીધું અને ઉચ્ચ સંગીતાભ્યાસ કરાવે તેવા ગુરુની શોધ કરવા લાગ્યા

૧૯૪૭ માં મહાન કલાકાર ઉસ્તાદ અલ્લાઉદ્દીનખાં (પૃષ્ઠ ૨૫૬) ના સસર્ગમા તેઓ આવ્યા અને સંગીતા-ભ્યાસની તેમની ઈચ્છાઓ ત્યાં પૂરી થઈ. આ પછી તેમણે પરદેશોની યાત્રાઓ કરી ત્યા પણ નામના મેળવી વિશ્વ વિખ્યાત થયા.

બંસીવાદનમાં બાબુ પન્નાલાલ ઘોષે અનેક નવીન ક્રિયાઓ બતાવી મહાખરજથી અતિટીપ સપ્તકોમાં તે બંસીવાદન કરી શકે છે અને આવા પ્રયોગ વખતે તેઓ એક જ બંસી ન વગાડતાં ત્રણ ત્રણ બંસીનો પ્રયોગ એવી ઝડપથી કરે છે કે શ્રોતાઓને સ્હેજ પણ ભાસ ન થાય

કે શ્રી ઘોષે ક્યારે બંસી બદલી. બંસી જેવા નાના સુષિર વાદ્યમાં ગાયકી તથા બીન–અંગનું પ્રદર્શન તો શ્રી પન્નાલાલ જ કરી શકે. તેમની બંસરી તેજ વગાડી શકે છે. શ્રી દેવેન્દ્ર મુર્ડેશ્વર જેવા તેમના અનેક શિષ્યો છે. હાલમાં સંગીત સંમેલનોમાં તેમજ રેડીઓ પરથી તેમના બંસી-વાદનના કાર્યક્રમોનો રસાસ્વાદ માણી શકાય છે.

બિસમિલ્લાહખાં

ઈ. સ. ૧૯૦૮ માં ભોજપુરમાં બિસમિલ્લાહખાંનો જન્મ થયો હતો. તેમના પિતા પૈગમ્બરબક્ષ ઉત્તમ શરણાઈ (શહનાઈ) વાદક હતા. બિસમિલ્લાહખાંના પૂર્વજો પણ ભોજપુર દરબારમાં શરણાઈવાદકો હતા.

નાનપણથી જ કુદરતી રીતે બિસમિલ્લાહખાંને સ્કુલના ભણતર તરફ ઘૃણા હતી. તેમના મામા ઉસ્તાદ અલીબક્ષ ઊત્તમ કોટિના શરણાઈવાદક અને ગાયક હતા. તેમની પાસેથી બિસમિલ્લાહખાંએ સંગીતશિક્ષણનો આરંભ કર્યો. તે વખતે તેમની ઉંમર લગભગ છ વર્ષની હતી. ઉસ્તાદ અલીબક્ષ સાથે સંગીત સંમેલનોમાં તેઓ જતા. આમ બાળપણથી જ સંગીત સંમેલનોમાં તેઓ હાજરી આપતાં ધીરે ધીરે

સંગીત સંમેલનોમાં તેમણે સક્રિય ભાગ લેવા માંડયો. ખ્યાલ ગાયકીનો અભ્યાસ કરવા માટે, તેઓ ઉસ્તાદ મહમદ હુસૈન પાસે લખનવ ગયા હતા.

પ્રયાગ વિશ્વવિદ્યાલયના ૧૯૨૬ ના એક સંગીત સંમેલનમાં ૧૮ વર્ષની વયમાં બિસમિલ્લાહખાંએ શરણાઈ પર એવો કાબૂ બતાવ્યો કે લોકો આશ્ચર્યચકિત થઈ ગયા. ત્યારબાદ તો કેટલાંય સંગીત સંમેલનોમાં તેમણે શરણાઈનો પરચો બતાવ્યો. અને લોકોએ 'શહનાઈ નવાઝ ઉસ્તાદ બિસમિલ્લાહખા' નામ તેમને આપ્યું. ખાંસાહેબના સગાભાઈ શમસુદ્દીનખાં પણ ઉચ્ચકોટિના શરણાઈવાદક હતા. બંને ભાઈઓ એક સાથે જ સંમેલનોમાં જતા. પરંતુ દુર્ભાગ્યવશ યુવાનીમાંજ શમસુદ્દીનખાં સ્વર્ગસ્થ થયા.

ખાંસાહેબની માન્યતા છે કે શરણાઈ સાથે તબલાંની નહિ પરંતુ ખુર્દક (શરણાઈની સંગતી કરવા માટે બે હાથમાં એક એક લાકડી રાખી વગાડાતાં એક જાતનાં તબલાં) જ યોગ્ય છે; કારણ તબલાંના અવાજના ગુંજારવ કરતાં ખુર્દકનો ગુંજારવ ઓછો હોય છે. તબલાંનો ગુંજારવ લાંબા સમય સુધી ટકે છે તેથી શરણાઈના સ્વરો સાથે સુમેળ રહેતો નથી.

ખાંસાહેબની શરણાઈવાદનની પ્રસંશા કરવાની હોય જ નહિ. દરરોજ પ્રાતઃકાળમાં ભારતના લગભગ દરેક રેડીઓ સ્ટેશનેથી તેમની શરણાઈ સંભળાય છે. સંગીતના સંમેલનોમાં પણ, સંમેલનનું ઉદ્ઘાટન કરવામાં ખાંસાહેબની શરણાઈ જ

પ્રથમ વાગે છે. ૧૯૫૬ માં રાષ્ટ્રપતિ દ્વારા, શરણાઈવાદન માટે તેઓને ચંદ્રક મળેલો છે. સમાજમાં શરણાઈ વાદ્યનો પ્રચાર કરવા માટે હાલ તેઓ પ્રયત્નો કરી રહ્યા છે. કાશીમાં આ વિષયની તેમની એક પાઠશાળા પણ હાલ ચાલુ છે.

નાગરદાસ અર્જુનદાસ

શ્રી નાગરદાસ અર્જુનદાસ ચાવડા, સૌરાષ્ટ્રમાં ચુડા પાસે આવેલ 'ચોકડી' ગામના વતની છે. તેમનો જન્મ ૧૯૦૫ માં વડોદરામાં થયો હતો. શ્રી અર્જુનદાસ તથા તેમનાં માતાજી ઊત્તમ ભજનીક હતા. આ ઉપરાંત શ્રી નાગરદાસના મોસાળ પક્ષના પણ કેટલાક પૂર્વજો ભજનીક હતા.

બાળપણુમા નવ માસની ઉંમરે ઓળીની બિમારીમાં નાગરદાસે આંખો ગુમાવી શ્રી અર્જુનભાઈને, કેશવ ધરમશી નામના મુંબઈના એક પ્રતિષ્ઠિત વેપારીએ સલાહ આપી કે નાગરદાસને મુંબઈની 'વિકટોરિયા મેમોરિયલ સ્કુલ ફોર ધ બ્લાઇંડ' માં દાખલ કરો, ત્યાંની કેળવણીથી આ બાળકનું ભવિષ્ય ઉજ્વળ બનશે. ત્યારબાદ શ્યામદાસ નામના એક મહાચક્ષુ સજ્જન જેઓ ઉપરોક્ત સ્કુલના ભૂતપૂર્વ

વિદ્યાર્થી હતા, તેમણે પણ શ્રી અર્જુનભાઈને આવી જ સલાહ આપેલી.

લગભગ અગિયાર વર્ષની ઉંમરે નાગરદાસે મુંબઈની ઉપરોક્ત સ્કુલમાં પ્રવેશ કર્યો. નાગરદાસ ગુજરાતી હતા, તેથી સ્કુલના કેટલાક સંકુચિત માનસવાળા દક્ષિણી વિદ્યાર્થીઓને તેમનો સ્કુલ પ્રવેશ ન ગમ્યો; આવા વિદ્યાર્થીઓએ તેમનો વિરોધ કરેલો, તેમને ઘણા હેરાન કરેલા, કેટલીયવાર તેમને માર પણ મારેલો. નાગરદાસે આ બધુ મૂંગે મોઢે સહન કરેલું.

નાગરદાસે દિલરૂબાનું પ્રાથમિક જ્ઞાન પ્રજ્ઞાચક્ષુ શંકરરાવ કેશવ પાસેથી મેળવેલું. શંકરરાવ કેશવ, દિલરૂબાવાદક અને તબલાવાદક હતા. નાગરદાસ, દિલરૂબા પર શંકરરાવની નકલ કરતા અને ત્યારથી તેમને આ વાદ્ય પ્રત્યે પ્રેમ જાગેલો

સ્કુલના શિક્ષક હતા શ્રી હાજી એહમદ મીઠા. એક દિવસ મશીન પર સિલાઈકામ કરતાં, નાગરદાસને ડાબા હાથની તર્જની આગળીએ વાગેલું, તે વખતે શ્રી હાજી એહમદે તેમને દિલરૂબાવાદન માટે ફરજ પાડી. દિલરૂબાના સફળ પ્રયોગથી શ્રી હાજીએ તેમને આશીર્વાદ આપેલા કે "આ કળામાં તું નામના મેળવીશ"

લગભગ ૧૯૨૦ માં અમદાવાદમાં માસ્તર વસંત અમૃત સાથે દિલરૂબાની સંગત કરવામાં નાગરદાસે સારી પ્રસિદ્ધિ મેળવેલી.

૧૯૨૯ માં માસ્તર વસંતે પં. ઓમકારનાથ આગળ નાગરદાસની ઘણી પ્રસંશા કરેલી. નાગરદાસ પણ જાણતા હતા કે પં. ઓમકારનાથ એક વિદ્વાન સંગીતજ્ઞ છે. એટલે પંડિતજી જેવા વિદ્વાનને મળવાની તીવ્રેચ્છા નાગરદાસને જાગેલી. તે દિવસોમાં રામાનુજ સંપ્રદાયના મહારાજ શ્રી માધવદાસ અને નાગરદાસને ગાઢ સત્રી હતી. દિવસના ૧૮ કલાક જેટલો સમય તેઓ બંને સાથે જ રહેતા. આજ અરસામાં શાહીબાગમાં (અમદાવાદ) પં. ઓમકારનાથનો એક જલ્સો થવાનો હતો.

મહારાજ શ્રી માધવદાસ, નાગરદાસને સાથે લઈને શાહીબાગ ગયા. ત્યાં તેમને પંડીતજીની મ્હેફિલમાં પ્રવેશ ન મળી શક્યો તેથી, દિવાલ કૂદી બન્ને પ્રેક્ષકગણમાં બેસી ગયા. મહારાજે પંડિતજી આગળ નાગરદાસની પ્રસંશા કરી અને પ્રેક્ષકોના અને ગુણીજનોના ઘણાજ આગ્રહથી ન છૂટકે નાગરદાસને ત્યાંના જ એક ભંગાર દિલરૂબા પર, વસંતરાગમાં પંડિતજીનો સાથ કરવો પડયો. દિલરૂબાવાદનથી પંડિતજી પ્રભાવિત થઈ ગયા અને પોતાના ગળાનો હાર નાગરદાસને પહેરાવી દીધો પછી તરત જ તેઓ બોલી ઊઠયા, "ગુજરાતમાં જો કોઈ વાદ્ય જાણતું હોય તો તે નાગરદાસજી, પહેલા જ મને મળ્યા છે."

આ પછી તો શ્રી નાગરદાસની ખ્યાતિ વધતી જ ગઈ. કેટલાંય સંગીત સંમેલનોમાં તેમણે પોતાનો હાથ બતાવ્યો. સ્વ. ડી વી. પલુષ્કર, રાજાભૈયા પૂછવાલે, રતાંજનકર, નિસાર-

હુસેન, રજબઅલી દેવાસવાલા, પં. ઓમકારનાથ, સિધ્ધેશ્વરી દેવી, વિનાયકરાવ પટવર્ધન, પં. કૃષ્ણરાવ વેદાલંકાર વગેરે ઉચ્ચકક્ષાના દરેક કલાકાર સાથે નાગરદાસ, દિલરૂબાની સંગત કરી ચૂકેલા છે. પં. વિષ્ણુ દિગમ્બર પલુષ્કર અને પં. ભાતખંડેજીના સંસર્ગમાં પણ તેઓ અનેકવાર આવેલા. ભારત સરકારનાં આમંત્રણોને માન આપીને બનારસમાં Banares Hindu University, કલકત્તામાં All India music conference, ઔરંગાબાદમાં Recreatetion Committee વગેરે સ્થળોએ તેઓએ પોતાની કલા પ્રદર્શિત કરેલી છે.

પોતાના વતનમાં એકવાર તેઓ દિલરૂબા પર 'મુરલી' વગાડતા હતા ત્યારે એક ફણીધર તેમની સામે આવી ઝૂમવા લાગેલો. ૧૯૩૯ માં પિલુરાગ વગાડતી વખતે તેમણે અનુભવેલું કે સ્વરો તેમને જવાબ આપે છે. સામાન્યતઃ દિલરૂબા પર લોકો ઠુમરીનો પ્રયોગ વધુ કરે છે જ્યારે શ્રી નાગરદાસ તો ગમે તે રાગ ઊત્તમ રીતે પ્રસ્તુત કરી શકે છે. એવી જ રીતે દરેક તાલ પર તેમનો કાબૂ છે, તેમ છતાં એકતાલ, ત્રિતાલ, ઝપતાલ અને ઝૂમરા તેઓને વધુ પ્રિય છે. દરેક ઘરાણાંનો તેઓ પ્રયોગ કરી શકે છે, તેમ છતાં આગ્રા અને કિરાણા ઘરાણું તેમને વધુ પ્રિય છે. શ્રી નાગરદાસ દરેક વાદ્ય વગાડી શકે છે. આમ તો કેટલાય તેમને 'ગુરુજી' કહીને સંબોધન કરે છે પરંતુ વસ્તુતઃ એકાદ બે વિદ્યાર્થીઓ સિવાય, કોઈપણ વિદ્યાર્થીએ તેમની પાસે સતત એકધારો અભ્યાસ કર્યો નથી. શ્રી ખુશાલદાસ જેશીંગભાઈને તેમના શિષ્ય ગણાવી શકાય.

શ્રી નાગરદાસ કહે છે, "સંગીતમાં એક જ ઘરાણું પકડીને બેસી રહેવું એ મતને હું માનતો નથી. મનુષ્ય-સ્વભાવ જેમ રાગનો સ્વભાવ પણ પરિવર્તનશીલ છે. રાગના આ સ્વભાવનું હૂબહૂ સ્વરૂપ આપણે આજે પ્રસ્તુત કરી શકતા નથી તેથી જ રાગસિદ્ધિ મુશ્કેલ બને છે. રસસાધન ત્યારે થઈ શકે જ્યારે કોઈપણ એક જ રાગમાં, એક રસમાં બીજો રસ ઉત્પન્ન કરી શકાય. દા.ત. કરુણ રસના રાગમાં વીર રસ બતાવવો. રસસાધનની આ કળા પર તો માસ્ટર ઓફ મ્યૂઝિક થયા પછી પણ કાબૂ મેળવવો મુશ્કેલ છે. જો રસસાધન, સ્વરસાધન અને લયસાધન થઈ શકે તો રાગ આપોઆપ જ સાધ્ય થઈ જાય."

દિલરૂબા પર પોતાના વિચારો જણાવતાં શ્રી નાગરદાસ કહે છે, "દિલરૂબા વાદ્ય શીખવું સહેલું છે પરંતુ એકવાર તેની પર હાથ બેસી ગયા પછી તેને વગાડવું મુશ્કેલ છે, કારણ દિલરૂબા શીખ્યા પછી એક તબક્કો એવો પણ આવે છે કે જ્યારે મનની ઊર્મીઓ પ્રદર્શીત કરવા માટે દિલરૂબા પર ધાર્યો હાથ ફરવો મુશ્કેલ બને છે. સતત્ પરિશ્રમથી જ આ વસ્તુ સાધ્ય થયા બાદ તો સારંગી વાગે છે કે દિલરૂબા તે ઓળખવું પણ મુશ્કેલ બને છે."

સાચે જ, શ્રી નાગરદાસ અદ્વિતીય દિલરૂબાવાદક છે. એકવાર એક રેડીઓ કાર્યક્રમ સાંભળીને પં. ઓમકારનાથ બોલી ઊઠેલા, "ઘણું જ ઉત્તમ સારંગીવાદન થઈ રહ્યુ છે." કાર્યક્રમ પછી તેમને જાણવા મળ્યું કે તે તો શ્રી નાગર-

રદાસનું દિલરૂબાવાદન હતું.

શ્રી નાગરદાસને બે બાળકો છે, એક પુત્ર અને પુત્રી. હાલ તેઓ ૧૨-૨-૧૯૫૫ થી ઑલ ઇંડિયા રેડીઓના અમદાવાદ સ્ટેશના કલાવંત હોઈ જનતાને પોતાની કળાથી મુગ્ધ કરે છે

અકબરનો સંગીત સાથેનો સબંધ

A. I. M

અકબરને, ધર્મ, સાહિત્ય, ચિત્રકળા, સ્થાપત્ય, યંત્રવિદ્યા, શિકાર ખેલવો, 'પોલો'ની રમત રમવી, તેમજ જ્ઞાન અને વિનોદ વગેરે અનેક પ્રકારના શોખ હતા. એક રાજ્યકર્તા તરીકે તેને ઘણાં ખાતાંઓ પર ધ્યાન રાખવુ પડતું, આ ઉપ રાંત પોતાના રાજ્યને વિસ્તૃત, વ્યવસ્થિત અને મજબૂત પણ બનાવવાનું હતું આ માટે તેને અનેક યુદ્ધો ખેલવાં પડેલા. આવી અનેક મુશ્કેલીઓ અને વિટંબણાઓ હોવા છતાય અકબરને સંગીત જેવા અઘરા વિષય પ્રત્યે બેહદ પ્રેમ હતો, એટલું જ નહિ પરંતુ સંગીતની ખૂબીઓ અને ખામીઓને સમજવાની ઊંડી સમજશક્તિ પણ તેનામાં હતી.

એક વિશાળ રાજ્યના 'શહેનશાહ' તરીકે પોતાનો માન-મરતબો જળવાઈ રહે, એ માટે તે જાહેરમાં ગાતો યા વગાડતો ન હોય એ બનવાજોગ છે. પરંતુ ઇતિહાસકારોના અને અબુલ ફઝલના જણાવ્યા મુજબ, "Akbar was the master of such a knowledge of the science of music as a trained mucisian do not possess." અર્થાત્ સંગીત વિજ્ઞાનમાં અકબર વિદ્વાન હતો. તેને એટલું બધું જ્ઞાન હતું કે શિક્ષણ પામેલ એક સંગીતકારને પણ ન હોય. આથી સ્પષ્ટ થાય છે કે અકબર માત્ર સંગીતકલાનો પાલક જ નહિ, કિંતુ પોતે પણ એક સારામાં સારો સંગીત-કાર હતો. અકબરનો અવાજ પણ સંગીતોપયોગી હતો.

અકબરને અક્ષરજ્ઞાન ન હતું, એ તેની સૌથી મોટી મુશ્કેલી હતી. તેમ છતાં સંગીતનું જ્ઞાન મેળવવા 'મિયાંલાલ' અથવા 'લાલ કલાવંત'ના નામથી ઓળખાતા એક વિદ્વાન પાસે ખાસ અભ્યાસ કરી તેણે હિંદી ભાષાના બોલ અને સ્વર અંગેનું ઊત્તમ જ્ઞાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું. આ સિવાય ખુર્દક (kettle drum, તાલ માટે વપરાતું એક ભિતત્ વાદ્ય) વગાડવાનો તેને ઘણો શોખ હતો. આ વાદ્ય પર તેણે ઘણો સારો કાબૂ મેળવ્યો હતો.

સંગીત પ્રત્યેની તેની તરસ છિપાવવા તેમજ પોતાની વૃત્તિઓને પોષવા તેણે દરબારમાં ઉચ્ચકોટિના કલાકારોને આવકાર્યા હતા. આ કલાકારોને તે ઊત્તમ વેતન આપતો, પોષતો અને તેમના પ્રત્યે પ્રેમભાવ રાખતો. આથી

તેના દરબારમાં ઈરાની, તુર્કસ્તાની, કાશ્મિરી, વગેરે અનેક દેશના સ્ત્રી તેમજ પુરુષ કલાકારો ઊમટી પડયા હતા. મોટા ભાગના કલાકારો હિન્દુ હતા અને તેમનાં નામ સાથે 'ખાન' શબ્દ ઊમેરવામાં આવતો. આ સામે કોઈ કલાકારને ખાસ વિરોધ હતો, એમ જણાતું નથી એના કારણરૂપે એમ જણાય છે કે 'ખાન' એ કલાકારો માટે એક માત્ર ઇલ્કાબ હતો. બીજું તે વડે કોઈપણ હિન્દુ કલાકાર મુસલમાનના દરબારમાં પણ સરળતાપૂર્વક લાભ મેળવી શકતો.

આવા મુખ્ય કલાકારોની સંખ્યા કુલ ૩૬ની હતી તે સાથે ઊગતા કલાકારોને પણ પ્રોત્સાહન આપવાનુ, અકબર ચૂકતો નહિ અને તેવા અનેક ઊગતા કલાકારો તેના દરબારમા હતા. કલાકારવૃંદને આખા અઠવાડિયા માટે રોજનું એક વૃંદ, એવા સાત વિભાગોમાં વ્હેંચી નાખવામા આવ્યું હતું જેમાં વાદ્યકારોનો પણ સમાવેશ થતો. આવા વાદ્યકારમાં માળવાના રાજા અને રૂપમતીની પ્રણય ગાથાથી ગૂંથાએલા, તેમજ અકબરના દરબારમાં 'બીન હરિફ ગાયક'નુ બિરૂદ પામેલા, બાદશાહ બાઝ બહાદુરનો પણ સમાવેશ થતો હતો તે સિવાય તાનસેનના પરમમિત્ર અને આગ્રાના 'અંધ બારોટ' ના નામથી ઓળખાતા કવિ સૂરદાસ તથા તેમના પિતા રામદાસજીનો પણ ૩૬ ની મુખ્ય ટુકડીમા જ સમાવેશ થતો હતો

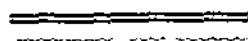
અકબરના દરબારમાં તાનસેન સૌથી અગ્રસ્થાને હતો અને અકબરના નવ રત્નોમા તેને સ્થાન આપવામા આવ્યું હતું. અકબર તેના સંગીતથી એટલો મુગ્ધ થઇ ગયો

હતો કે તાનસેનના ભૈરવ રાગથી જ તે સવારમાં ઊઠતો તેમજ તેને રાત્રે નિદ્રા લાવવા માટે પણ તાનસેનને જ જવું પડતું. તાનસેન પ્રત્યે અકબરને કેવો પ્રેમભાવ હતો એ અબુલ ફઝલના મૂળ પર્શિયનભાષાના 'અકબરનામા' ગ્રંથમાંથી જણાય છે. 'On the 26th April 1589, Miyan Tansen died, and by his Majesty's orders, all the musicians and Singers accompanied his body to tha grave, making melodies as at a marriage. And his Magesty said that the joy of the age was overcaste, his death was the annihilation of melody. It seems that in a thousand years, few have equalled him for sweetness and arts.' અથાત્ ૨૬ મી એપ્રીલ ૧૫૮૯માં મિયાં તાનસેનનું મૃત્યુ થયું હતું. અને જહાંપનાહના હુકમાનુસાર દરેક સંગીતકાર તથા ગાયક તેના દેહ સાથે કબ્રસ્તાન સુધી, જાણે કે લગ્નનાં ગીતો ગાતા હોય એવાં ગીતો ગાતા ગયેલા. અને જહાંપનાહે કીધેલું કે યુગનાં સંગીત બંધ થયાં, એના મૃત્યુએ આનંદનો સંહાર કર્યો. એમ જણાય છે કે એક હજાર વર્ષમાં થોડા જ એવા છે જે તેની મધુરતા અને કળાની બરાબરી કરી શકે.

તાનસેનના સંગીતથી પણ અકબરની ભૂખ ભાંગી ન હોય તેમ, એકવાર તાનસેનને એકાંતમાં સાંભળ્યા પછી અકબર એટલો ખૂશ થયેલો કે તાનસેનના ગળામાં કિંમતી હાર પહેરાવી દીધેલો. ત્યારબાદ યુક્તિપ્રયુક્તિ રચીને તાનસેના ગુરુ સ્વામી હરિદાસને પણ તેણે સાંભળેલા. આવો હતો અકબરનો

સંગીતપ્રેમ. ફક્ત સંગીત સાંભળવા માટે જ તેણે કંઇક યુદ્ધો પણ ખેલેલા

અકબરે સગીતને જીવાડ્યું, તેનું પોષણ કર્યું એટલુ જ નહિ પણ તેને સૂવર્ણ સિંહાસન પર બેસાડી દીધુ એમ કહ્યા વગર કેાણ રહી શકે ?



હવે સંગીતના વિદ્યાર્થીઓને વધુ જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય તે માટે **સગીતની** કૃતિઓની યાદી આપવામાં આવેલી છે આમાની કેટલીક પ્રાચીન કૃતિઓના સમય વિષે વિદ્વાનોમા મત ભેદ છે જ, તેમ છતાય જે મતને વિદ્વાને વધુ સમર્થન આપે છે તે જ સમય ટાકયેા છે.

કૃતિ	લેખક	ભાષા	સમય ઈ. સ સદીમા
ભરત નાટયશાસ્ત્ર	મ. ભરત	સંસ્કૃત	ઇ સ ૫ મી સદી પહેલા
દત્તિલમ્	પં. દત્તિલ	,,	ઈ. સ ૫ મી સદી
સારસંહિતા રાગનિરુપણમ્ પંચમસારસ હિતા નારદીયશિક્ષા ચત્વારિંશચ્છરાગ-નિરૂપણમ્	પં. નારદ	,,	ઇ સ. ૫ મી થી ૭ મી સદી

બૃહદ્દેશી	પં. મતંગ	,,	૮
સંગીત રત્નાકર	પં. શારંગદેવ	,,	૧૨
ગીત ગેાવિંદ	કવિ જયદેવ	,,	૧૩
સંગીતરાજ	મહારાજા કુંભકર્ણુ		૧૫
સંગીતદર્પણુ	માનસિંહ તેામર	સંસ્કૃતમાંથી ફારસી	,,
રાગ તરંગિણી	પં. લેાચન	સંસ્કૃત	,,
રાગ સર્વસંગ્રહ	,,	,,	,,
સ્વરમેલકલાનિધિ	પં. રામામાત્ય	સંસ્કૃત	૧૬
સંગીતમકરંદ	પં. નારદ	,,	,,
સદ્રાગચંદ્રોદય રાગમંજરી રાગમાલા નૃત્યનિર્ણય	પં. પુંડલિક વિઠ્ઠલ	,,	,,
સંગીતપારિજાત	પં. અહેાબલ	,,	૧૭
ચતુર્દંડિપ્રકાશિકા	પં. વ્યંકટમખી	,,	,,
સંગીતદર્પણુ	પં. દામેાદર	,,	,,
અનૂપ સંગીતવિલાસ અનૂપ સંગીતરત્નાકર અનૂપ સંગીતાંકુશ મુરલીપ્રકાશ સંગીતવિનેાદ નષ્ટેાદિષ્ટપ્રબેાધક ધ્રુપદટીકા	પં. ભાવભટ્ટ	,,	,,
સંગીત સુધાકર	પં. રઘુનાથ ભુપાલ	,,	,,
રાગવિબેાધ	પં. સેામનાથ	,,	,,
હૃદયપ્રકાશ	પં. હૃદયનારાયણદેવ	,,	,,

હૃદયકૌતુક		સંસ્કૃત	૧૭
સંગીત સારામૃતોદ્ધાર	પં. તુલાજીરાવ ભોંસલે	„	૧૮
રસકૌમુદી	પં. શ્રીકંઠ	„	„
રાગ તત્વવિબોધ	પં. શ્રીનિવાસ	„	„
લક્ષ્યસંગીત	પં. ભાતખંડેજી		૧૯
અભિનવ રાગમંજરી			
હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ (ચાર ભાગ)		મરાઠી	„
ક્રમિક પુસ્તકમાલિકા (૬ભાગ)		„	„
Short Historical survey		અંગ્રેજી	„
A comparative study of Indian music		„	„
Theory of music		„	„
સંગીત સુધાકર	આપ્પાતુલસી	સંસ્કૃત	„
Hindu music	સૌરિન્દ્રમોહન ઠાકુર	અંગ્રેજી	„
Six principle Raags		„	„
Hindu music from various authors		„	„
ગાંધર્વ કલાપ વ્યાકરણ		?	„
જાતીય સંગીત વિષયક પ્રસ્તાર	આ ગ્રંથકારે લગભગ ૧૬ ગ્રંથો હિંદી પ્રસિદ્ધ કર્યા છે	„	„
કંઠ કૌમુદી			„
સંગીત સારસંગ્રહ		„	„
મૃદંગ મંજરી		„	„
શિશુવિહાર	મહેશનારાયણ સકસેના	હિન્દી	૨૦
ભાવ સંગીત			
સંગીતમેં M. A.			„
B. T. કક્ષા			

સંગીતશાસ્ત્ર (બે ભાગમાં) મહેશ નારાયણ સકસેના હિન્દી

લલન સાગર   લલન પિયા   ,,   ,,

માધ્યમિક આલાપતાન
ઉસ્તાદી ગાયકી
સંગીત શાસ્ત્ર
| વસંતરાવ રાજોપાધ્યાય ,,   ,,

સિતાર ગતતોડે
દિલખુશ ઉસ્તાદી ગાયકી
ખ્યાલ ગાયકી
તાન પ્રવેશ
હિન્દુસ્તાની ગાયકી
ભારતીય શ્રુતિસ્વર શાસ્ત્ર
રાગલક્ષણ ગીત માલિકા
હિન્દુસ્તાની સંગીત વિદ્યા
| ,,   ,,
ફિરોઝ ફ્રામજીનાં કુલ ૩૬ પુસ્તકો છે

શાસ્ત્રીય સંગીત કલા શિક્ષક
સંત ગીત લહરી
સંગીત શ્રુતિસ્વર શિક્ષા
રાગ શિક્ષક
ફિરોઝ રાગ સીરીઝ
| હિન્દી
,,
ફિરોઝ ફ્રામજી
,,   ,,
અંગ્રેજી

વ્યાસકૃતિ   શંકર ગણેશ વ્યાસ   મરાઠી   ,,

સંગીતશાસ્ત્ર   રાજકવિ નથ્થુરામ સુંદરજી ગુજરાતી   ,,

સંગીત કલાધર   ડાહ્યાલાલ શીવરામ   ગુજરાતી   ,,

પ્રણવ ભારતી
સંગીતાંજલી
રાગ અને રસ
| ઓમકારનાથ ઠાકુર   હિન્દી ,,
,,   ,,
ગુજરાતી   ,,

સંગીત શિક્ષણ શાસ્ત્ર ડૉ. જી. આર. સ્કિન્ઝી ?   ,,

તાલ શિક્ષક
સુગમ સંગીત
| ઓચ્છવલાલ શાહ ગુજરાતી   ,,

સંગીત ચિંતામણી	વ્યાસ મૂળજી જેઠા	ગુજરાતી	,,
Sensations of Tone	હૅમોલ્ટ્ઝ્	અંગ્રેજી	,,
Philosophy of music	વિલ્યમ પૉન	,,	,,
Introduction of the study of music of Hindustan	ઈ ક્લેમેન્ટસ્	,,	,,
Music of Hindustan	સ્ટ્રેંગ્વે	,,	,,
Psychology of music	એચ પી ક્રિશ્નરાવ	,,	,,
Indian music	કેપ્ટન ડે	,,	,,
સંગીત રાગવિજ્ઞાન	વિનાયકરાવ પટવર્ધન	હિન્દી	,,
સંગીત બાલબોધ	પં. વિષ્ણુ દિગમ્બર	મરાઠી	,,
રાગ સુમનમાલા	બાલાભાઉ ઉમડેકર	,,	,,
Hindu music & rhythm	વિષ્ણુદાસ એસ	અંગ્રેજી	,,
Sangit of India	મીસીસ અત્યા બેગમ	,,	,,
Hindustani music	જી એચ રાનડે	,,	,,
અભિનવ રાગમંજરી	એન. રતાંજનકર	હિન્દી	,,
હિન્દી સંગીત	વિભુકુમાર અને રજનીકાન્ત	ગુજરાતી	,,
સગીત શાસ્ત્રપ્રવેશ	એસ. એલ સપ્રે	,,	,,
Theory of Indian music	બિશન સ્વરૂપ	અંગ્રેજી	,,
music of India	એસ એ પોપલે	,,	,,

સંગીતના, ઉપર જણાવેલ તેમજ બીજા કેટલાક ગ્રંથો કયા મળે છે, ક્યાં હોવા જોઈએ, તે વિષેની ઉપયોગી માહિતી હવે કેટલાક ગ્રંથોને આધારે આપેલી છે.

બીકાનેરની પેલેસ લાયબ્રેરીમાંના ગ્રંથો

ગ્રંથ	કર્તા	ગ્રંથનો લાયબ્રેરી નં. અને વિશેષ માહિતી
સંગીતમકરંદ	નારદ	૫૧૦૭. કુલ ૪૮ પૃષ્ઠ છે. શરૂનાં ત્રણ પૃષ્ટ ખંડિત છે
સંગીત કલ્પતરુ	રંગનાથ	૫૧૨
સુબોધિની	ગણેશદેવ	૫૧૨, સંગીત કલ્પતરુની ટીકા છે.
રાગધ્યાનાદિકથનાધ્યાય	?	૫૧૫
રાગમાલા	પુંડલિક વિઠ્ઠલ	૫૧૫
રાગમંજરી	,,	૫૧૬
રાગ રત્નમાલા	ક્ષેમકરણ	૫૧૬
રાગતત્વવિબોધ	શ્રીનિવાસ	૫૧૭
સંગીતદર્પણ	દામોદર ભટ્ટ	૫૧૯, ૫૨૦
સંગીતમુક્તાવલી	દેવેન્દ્ર	૫૨૧
સંગીત પુષ્પાંજલી	કલ્યાણ	૫૨૧
સંગીતસાર	?	૫૨૬
સંગીત શિરોમણી	?	૫૨૭
સંગીતરાજ	કુંભકર્ણ	૫૨૭A, કુલ ૩૩ પૃષ્ટ છે.
સંગીત વિનોદ	,,	૫૨૭ B, કુલ ૧૦ પૃષ્ટ છે.
સંગીતોપનિષત્સાર	સુધાકલશ	૫૨૮, ૫૨૯
સંગીતોપનિષદ	,,	૫૨૯
શ્રુતિભાસ્કર	ભીમદેવ	૫૩૦
સ્વરમેલકલાનિધિ	રામામાત્ય	૫૩૦

સ્વરમેલકલાનિધી	રાજા ટોડરમલ	?
સંકિર્ણરાગાધ્યાય	?	૭૦૯
સંગીત સારોદ્ધાર	હરિભટ્ટ	?

આ ઉપરાત બીકાનેરની પેલેસ લાયબ્રેરીમાં નીચેના ગ્રંથો પણ છે, જેના લાયબ્રેરી નંબર જાણી શકાયા નથી, રાજા મદનપાલકૃત સંવત્ ૧૫૮૫નો 'આનંદ જીવન' ગ્રંથ રાગમલ્લકૃત સંવત્ ૧૭૩૨ નો હિન્દી ભાષામાં લખાયેલો ગ્રંથ 'રાગવિચાર'. રામકૃષ્ણ ભટ્ટકૃત 'રામકૌતુહલેનૃત્યપ્રકરણમ્' માર્ગ સંગીતનો 'રુદ્રડમરુદ્ભવસૂત્રવિવરણમ્' નામનો એક અતિ પ્રાચીન ગ્રંથ પણ આ લાયબ્રેરી છે, આ ગ્રંથના લેખકનુ નામ જાણવા મળ્યુ નથી હરિવલ્લભકૃત સંવત્ ૧૭૨૦ મા પ્રસિદ્ધ થયેલ હિન્દી ભાષાનો ગ્રંથ 'સંગીતદર્પણ' જેનાં ૧૨૦ પૃષ્ઠ છે આ ઉપરાત આ લાયબ્રેરીમા નીચેના ગ્રંથો પણ છે એમ પં ભાતખંડેજી લખે છે રાગકાવ્યરત્ન, સંગીત વર્તમાન, ગગચન્દ્રોદય, સંગીતસારકલિકા, ગમકમંજરી, સંગીત સારનૃત્યાધ્યાય, અનૂપ સંગીતરત્નાકર, સંગીતરાજરત્નકોષ, હૃદયકૌતુક, સંગીતશૃંગારહાર, નૃત્યભેદનિર્ણય, સંગીતસૂત્ર, સંગીતોદ્દેશ, સંગીતાનંદજીવન, સંગીતાનૂષરાગસાર સંગીત રામકૌતુક, હનુમન્મતીયરાગવિભાષા, સંગીત રત્નાકર

ભુજ (કચ્છ)ના આયના મહેલમાંના ગ્રંથો

કચ્છનાં મહારાવ શ્રી ખેંગારજી સવાઈ બહાદુરના આયના મહેલમા પ્રાચીન હસ્તલિખિત કેટલાક ગ્રંથો છે આ ગ્રંથોની વ્યવસ્થિત યાદી ગુજરાતના સુપ્રસિદ્ધ સાક્ષર રા રા

કેશવલાલ હર્ષદરાય ધ્રુવે કરી હતી. હરિવલ્લભકૃત સંગીતદર્પણ, અને સંગીતદીપન, બંને હિન્દીમાં લખાયેલા છે સંગીતદર્પણનાં ૧૨૦ પૃષ્ઠ છે અને મૂળ સંસ્કૃત સંગીતદર્પણ ઉપરથી તેની રચના થયેલી છે. સંગીતદીપન ઈ સ. ૧૭૯૧માં લખાયેલો ગ્રંથ છે, તેનાં ૨૧૮ પૃષ્ઠ છે. સંગીતદર્પણની ટીકાનો આ ગ્રંથ છે. વાદ્યવિવેકવિલાસ ગ્રંથ કચ્છના મહારાવ શ્રી લખપતજીએ લખેલો છે જેનાં ૧૦૫ પૃષ્ઠ છે. આજ ગ્રંથની એક બીજી નકલ પણ છે જેના કુલ ૩૫ પૃષ્ઠ છે અને જેનો કાળ સંવત્ ૧૩૧૪ લખેલો છે. નૃત્યસુધા રસમંજરી-ફકીરચંદ મયાચંદકૃત આ ગ્રંથ ઈ. સ. ૧૮૧૧નો છે. રાગલક્ષણ-કર્તા? કુલ ૪૨ પૃષ્ઠ છે દરેક પૃષ્ઠ પર એક રાગનું લક્ષણ એમ કુલ ૪૨ રાગોનાં લક્ષણો આપેલાં છે. રાગભેદ-ચતુરદાસ લક્ષ્મીધરના આ અપુર્ણ ગ્રંથમાં ૧૮ પૃષ્ઠ છે. શારંગદેવકૃત સંગીત રત્નાકર.

જોધપુરની પ્રાચીન ગ્રંથોની યાદીમાં નીચેના ગ્રંથો છે

હિંદી ભાષાના ગ્રંથો-રાગસાગર, રાગબત્તિશી, રાગનિબંધ, રાગકા અનેક ગ્રંથ, રાગોંકી વહી, રાગ રત્નમાલા.

સંસ્કૃત ગ્રંથો-સંગીત રત્નાકર, સંગીતદર્પણ, સંગીત-કલ્પતરુ, સંગીતટીકા, સંગીતખંડ.

કલકત્તાની રોયલ એશિયાટીક સોસાયટીમાંના ગ્રંથો

સંગીત રત્નાકર. સંગીત રત્નાકરની ટીકાઓના બે ગ્રંથો, જેના ટીકાકારો હતા કલ્લિનાથ અને સિંહભૂપાલ. પુરુષોત્તમ રચિત સંગીત નારાયણ. સંગીત કલ્પદ્રુમ, સંગીત પારિજાત, સંગીતભાષા, સંગીત શિરોમણી, સંગીત સાગર, રાગમાલા,

નારદીયશિક્ષા, સંગીતદર્પણ, અમોઘનંદિનીશિક્ષા, સંકિર્ણ રાગલક્ષણ.

ત્રિવેદ્રમની પેલેસ લાયબ્રેરીમાંના ગ્રંથો

અંગહાર લક્ષણ, નાટયગ્રંથ, નૃત્ય રત્નાકર, ભાવપ્રકાશ, બાલરામ ભરત, નાટયવેદ, નાટયવેદવિવૃત્તિ, સંગીતસુધા, સંગીતસુધાકર, સંગીત ચિંતામણી, સંગીત ચૂડામણી, સપ્તસ્વરલક્ષણ, સ્વરતાલાદિલક્ષણ, રસાર્ણવ સુધાકર.

તજોરની પેલેસ લાયબ્રેરીના ગ્રંથો

ગ્રંથ	કર્તા	ગ્રંથનો લાયબ્રેરી નં.
તાલદશપ્રાણદીપિકા	ગોવિંદ	૬૧A
તાલલક્ષણ	કોહલાચાર્ય	૬૧A
રાગલક્ષણ	?	૫૧A
તાલદીપિકા	ભૂપાલ	૬૦B
તાલલક્ષણ	નંદિકેશ્વર	,,
તાલપ્રસ્તાર	?	,,
રાગ રત્નાકર	ગંધર્વરાજ	૫૦A
સંગીતનૃત્તરત્નાકર	વિઠ્ઠલ	,,
સંગીતદર્પણ	દામોદર ભટ્ટ	૬૦A
સંગીતમકરંદ	નારદ	,,

આ ઉપરાંત નીચેના ગ્રંથો પણ આ પુસ્તકાલયમાં છે. સંગીત મુક્તાવલિ, અષ્ટોત્તરશતતાલ લક્ષણ, અભિનયદર્પણ, સ્વરપરિભાષા અથવા સામલક્ષણ, દત્તિલકોહલીયમ્, સંગીત રત્નાકર. સદાશિવ દિક્ષીતકૃત સંગીત સુંદર. ચત્વારિંશચ્છતરાગનિરુપણમ્.

મ્હૈસૂરની ઓરીએન્ટલ લાયબ્રેરીમાંના ગ્રંથો

અભિનયદર્પણ, આદિભરતમ્, ભરતસારસંગ્રહ, સંગીત ચૂડામણિ, સંગીતમકરંદ, અભિનવભરતસારસંગ્રહ, સ્વરમેલકલાનિધિ, સંગીત રત્નાકર, સંગીત લક્ષણદીપિકા, સંગીત લક્ષણ, સંગીત સમયસાર, સ્વરપ્રસ્તાર, સંગીતદર્પણ.

મ્હૈસૂરની પૅલેસ લાયબ્રેરીમાં 'સરસ્વતી ભાંડાર' નામના વિભાગમાં સંગીતના કેટલાય ગ્રંથો હતા પરંતુ આ પુસ્તકાલયમાં આગ લાગવાથી બધા ગ્રંથો નાશ થઈ ગયા.

ભરૂચ (ગુજરાત)થી લગભગ બાર માઈલ ઉપર શુકલતીર્થ નામે એક જૂનું સ્થળ છે ત્યાના શ્રીમાળી બ્રાહ્મણો સામવેદના અધ્યયન માટે ઘણા પ્રખ્યાત હતા. ત્યાં નીચેના ગ્રંથો હતા, આજે કદાચ મળી શકે.

ગાંધર્વવેદ, સામદર્પણ, પંચમસારસંહિતા. સામતંત્ર, ધાતુતંત્ર, ઋક્તંત્ર, નારદીયશિક્ષા, સામમાત્રાલક્ષણમ્

પશ્ચિમના દેશોની લાયબ્રેરીમાંના ગ્રંથો

ઑક્સ્ફર્ડ બોડલિયન લાયબ્રેરીમાં નીચેના ગ્રંથો ઘણી જ કાળજીપૂર્વક સાચવી રાખેલા છે.

ગ્રંથ	ગ્રંથનો લાયબ્રેરી નંબર
નારદસંહિતા	૨૦૧ A
સંગીતાર્ણવ	"
સંગીતપ્રકાશ	"
કોહલાચાર્યકૃત તાલલક્ષણ	૩૦૨૫

નંદિકેશ્વરકૃત તાલલક્ષણ	૩૦૮૯
નારદકૃત પંચમસારસંહિતા	૨૧૧ A
ગજપતિકૃત સંગીતનારાયણ	,,
રાગમાલા	૧૦૧ B.
રાગવિબોધ	૨૦૦ A.
સંગીતદર્પણ	૨૦૦ B.
શારંગધરકૃત (?) સંગીતશાસ્ત્ર	૧૦૮ A.

લંડનની ઇંડિયા ઓફીસ લાયબ્રેરીમાંના ગ્રંથો

રાગમાલા	૧૫૧૬
દામોદરકૃત સંગીતદર્પણની ચાર નકલો	૧૭૦૯, ૨૨૩૧, ૨૩૯૯, ૨૪૧૦.

કાશીમાં ગાયઘાટ ઉપર બાલમુકુંદજી નામના એક માળવી કર્મકાંડી સંગીતજ્ઞ પાસે અનેક પ્રાચીન હસ્ત લિખિત ગ્રંથો હતા. આ ગ્રંથોની નકલો કરી તેઓ પોતાના પુસ્તકાલયમાં રાખતા, ગ્રંથોના શોધકોને આ નકલો તેઓ વેચતા પણ હતા. "કલકત્તાના પ્રસિદ્ધ મહામહોપાધ્યાય પંડિત હરિપ્રસાદજી (M. A.) એ બાલમુકુંદજી પાસેથી કેટલાક ગ્રંથો ખરીદી લીધેલા છે." એમ શ્રી ભાતખંડેજી પોતાની સંગીત પદ્ધતિના પહેલા ભાગમાં જણાવે છે. તે ગ્રંથોનાં નામ નીચે મુજબ છે.

ગાંધર્વ વેદ, સંગીતસંગ્રહ, સંગીત કલ્પલતા, સંગીતરઘુનંદન, સંગીતવિદ્યાનિધાન, રાગચુંબકમણિરુચિમાલિકા, મદનપાલકૃત આનંદજીવન. સોમેશ્વરમત, -ગીતગિરીશકાવ્ય,

કેદારનાથકૃત સંગીતસાર. સંગીતરસકૌમુદી, ગીતસાર, સામપ્રકાશ, મ. ભરતકૃત ગાનશાસ્ત્ર. સોમદેવકૃત રાગવિબોધ.

મુંબઈની હાઈકોર્ટના તે વખતના વકીલ પં. ભાતખંડેજી પાસે પોતાનું એક પુસ્તકાલય હતું, જેમાં નીચેના ગ્રંથોનો પણ સમાવેશ હતો. પંડિતજીએ આ ગ્રંથોમાંની કેટલીક બાબતો પ્રકટ કરેલી છે, આ ગ્રંથોના અધ્યયનથી જ તેઓ સંગીત જગતમાં કંઈક કરી શકયા એમ કહીએ તો અતિશયોક્તિ નથી—રાગવિબોધ, રાગમંજરી, સંગીતસારામૃતમ્, સંગીતકલિકા, સ્વરમેલકલાનિધિ, સંગીતસમયસાર, ચતુર્દંડિપ્રકાશિકા, સંગીત ચન્દ્રિકા,. ભરતકલ્પલતામંજરી, સંગીતમકરંદ, સંગીત ચિંતામણિ, સંગીતકલ્પદ્રુમ, અનૂપાંકુશ ભાવભટ્ટ, સંગીતવિલાસ, અનૂપ સંગીતરત્નાકર, સંગીત શિરોમણિ, અનૂપવિલાસ, સદ્રાગચંદ્રોદય, સંગીત સારસંગ્રહ, રાગકલ્પદ્રુમાંકર, સંગીતસુધાકર, અષ્ટોત્તરશતતાલલક્ષણમ્, રાગમાલા, રાગચન્દ્રિકા, રાગતરંગિણી, રાગચન્દ્રિકાસાર, સંગીત પારિજાત, સંગીતસારામૃત્તોદ્ધાર.

હવે સંગીતના કેટલાક અપ્રાપ્ય ગ્રંથોનાં નામોનો, તેમજ તેમાં સમાયેલા જ્ઞાનનો ઉલ્લેખ, પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂકેલા ગ્રંથોમાં છે. આ અપ્રાપ્ય ગ્રંથો આજે હશે કે કેમ એ એક પ્રશ્ન છે, અગર હોય તો તે ગ્રંથો કયાં હોવા જોઈએ તે નીચેની યાદીમા જણાવ્યું છે. સંગીતના જૂના ગ્રંથોની શોધ કરનારને કદાચ નીચેની યાદી ઘણીજ ઉપયોગી થઈ પડશે. (ડૉ. રાજેન્દ્રલાલ, ડૉ. બુલ્લર અને ડૉ. બરજેસ જેવા પ્રખ્યાત ગ્રંથ શોધકો અખંડ પરિશ્રમથી પ્રાચીન ગ્રંથો

પ્રકાશમાં લાવ્યા છે. આવા શોધકોએ પ્રાચીન ગ્રંથોની જે યાદીઓ બનાવેલી તે ઉપરથી બીજા ગ્રંથશોધકોએ અપ્રાપ્ય ગ્રંથો પ્રાપ્ય બનાવ્યા. જર્મનીના પ્રખ્યાત ગ્રંથશોધક મી આફ્રેકટે તો આજ દીન સુધીમાં શોધાએલા અનેક પ્રાચીન ગ્રંથોની એક મોટી યાદી ત્રણ ભાગમા બનાવી છે. આ યાદીમાંના મોટાભાગના ગ્રંથો ઉપર જણાવેલા છે.) રાગ કલ્પદ્રુમ ઈ. સ. ૧૮૪૯માં ? માસની ૧૧ મી તારીખે આ પ્રચંડ ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો હતો. આ ગ્રંથમાં અનેક સંસ્કૃત ગ્રંથોના આધારો આપ્યા છે, પ્રાચીન ગ્રંથોનાં અવતરણો આપેલાં છે, તેથી એમ જણાય છે કે તે પ્રાચીન ગ્રંથો, રાગ કલ્પદ્રુમના ગ્રંથકાર પાસે હોવા જોઈએ. રાગ કલ્પદ્રુમના કર્તાએ પોતાનું સરનામું આ પ્રમાણે જણાવેલું છે:–શ્રીકૃષ્ણાનંદ વ્યાસદેવ રાગસાગરજી, બડા બાઝાર, પુરણાથ પાસે, કલકત્તા. આથી કલકત્તા અને બંગાળ તરફ નીચેના ગ્રંથો હોવાની ઘણી શકયતાઓ છે.

આ ઉપરથી અનુમાન થઈ શકે કે નીચેના ગ્રંથો બંગાળ અને કલકત્તા તરફ હોવા જોઈએ.

ગ્રંથ	કર્તા
ધ્વનિમંજરી	વિશ્વાવસુ
રાગોદય	સાંભવાચાર્ય
તુંબરુસંહિતા	તંબરુ
તાંડવ તરંગેશ્વર	અન્યુક ભટ્ટ
ગીતસિદ્ધાંતભાસ્કર	રામાનંદતીર્થ સ્વામિ
સંગીત કૌસ્તુભ	?
સંગીતભાસ્કર	ભાસ્કરાચાર્ય
રાગ સર્વસ્વસાર	સિંહલન્

સંગીતના અર્વ પ્રથમ મહારાષ્ટ્રિય માસિક 'સંગીત મીમાંસા'ના માલિક અને સંગીતચિંતક રા. રા. અન્નાસાહેબ ઘારપુરેના જણાવ્યા મુજબ નીચેના ગ્રંથો શ્રી મહેન્દ્રનાથ ચેટરજી પાસે હતા તેમનું સરનામું આ પ્રમાણે જણાવેલું છે મહેન્દ્રનાથ ચૅટરજી. (M. D. M.) હૅરિસનરોડ, મીરઆપુર, પોષ્ટ નંબર ૯, કલકત્તા. શ્રી ઘારપુરેએ રાગવિબોધ, સંગીત પારિજાત, નારદીયશિક્ષા વગેરે અનેક પ્રાચીન ગ્રંથોની શોધ કરેલી છે

શિવ સંગીત, ભરતશાસ્ત્ર, ગંધર્વ રહસ્ય.

હવે 'સંગીત રત્નાકર'નું સંશોધન કરનાર પંડિત મંગેશરાવ રામકૃષ્ણ તેલંગે પુના આનંદાશ્રમ ગ્રંથમાળામાં સંગીત રત્નાકર નામે જે ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ કર્યો છે, તેમાં છેવટનાં પૃષ્ઠોમાં

એક યાદી આપેલી છે. આ યાદીમાંના ઘણાખરા ગ્રંથો ઉપર જણાવેલા છે એ યાદીમાં નીચે જણાવેલ ગ્રંથો કયાં છે એ તો પ્રભુ જાણે પરંતુ ગ્રંથશોધકોને આ યાદી કદાચ ઉપયોગી થશે.

ગીતાલંકાર-ગ્રંથકાર અનંતનારાયણ, અર્જુનભરતમ્-અર્જુન, તાલાદિકલક્ષણમ્-નાન્દિકેશ્વર, નાદદીપિકા-ભટ્ટાચાર્ય, નૃત્યરત્નાવલિ-ગણપતિદેવ સેન, ભરતભાષ્ય-ન્યાયદેવ, ભરત શાસ્ત્રમ્-રઘુનાથ, ભરતસારસંગ્રહ-ચંદ્રશેખર, મતંગભરતમ્-લક્ષ્મણભાસ્કર, રાગાદિ સ્વરનિર્ણય-રઘુનાથ પ્રસાદ, સંગીત-દીપિકા-નિષ્ગભૂપાલ, સંગીતરાઘવ-વ્યોમભૂપાલ, સંગીતવૃત્ત-રત્નાકર-વિઠ્ઠલ, સંગીત સમયસાર-વિઠ્ઠલ, સંગીતસેતુ-ગંગારામ, સંગીતસારસંહિતા-નારદ.

આ ઉપરાંત નીચેના ગ્રંથો પણ એ યાદીમાં છે-તાલ-પ્રસ્તમ્, ભરતશાસ્ત્રસંગીતમ્, મુક્તાવલિપ્રકાશિકા, મેલાધિ-કારણલક્ષણમ્, વિણાવાદ્યલક્ષણમ્, સપ્તાંગલક્ષણમ્, સરાગ-ચંદ્રોદય, સંગીતપાઠ, સંગીતસર્વાર્થસંગ્રહ, સંગીતસારાવલિ, સંગીત સ્વરમંજરી.

હવે નીચે જણાવેલા કેટલાક ગ્રંથો કયાં હોઈ શકે તેની યાદી અનુમાનથી કરેલી છે.

ભિષ્મમિશ્રકૃત ગીતશંકર અયોધ્યા તરફ, કમલલોચનકૃત સંગીત ચિંતામણિ નાગપુર અને મધ્યપ્રાંત તરફ. હરિભટ્ટકૃત સંગીત કલાનિધિ કનોજ, દિલ્હી, વાયવ્ય પ્રાંત તરફ. ચિતોડના મહારાજા કુંભકર્ણકૃત સંગીતમીમાસા રાજપુતાના, મધ્યપ્રાંત તરફ. ભીમનરેન્દ્રકૃત સંગીતસુધા અયોધ્યા અને

દક્ષિણ મદ્રાસ તરફ. ભરતાચાર્યકૃત સંગીતનૃત્યાકર ઔંધ તરફ. સ્વરપ્રસ્તાર, સ્વરસમુચ્ચય, વીણાતંત્ર, રાગોત્પત્તિ મદ્રાસ તરફ. સંગીતામૃત નાગપુર તરફ.

આ રીતે સંગીતના અનેક ગ્રંથો છે. હજુ પણ દુનિયાના કેટલાક ભાગોમાં ખૂણેખાંચરે સંગીતના ઘણા ગ્રંથો હશે.

સંગીતના કેટલાક ગ્રંથોની માહિતી ટૂંકમાં જોઈએ:- મહર્ષિ ભરતકૃત 'ભારત નાટ્યશાસ્ત્ર' (પૃષ્ટ ૨૧૬ અને ૨૪૦.)

હવે સંગીત રત્નાકર અને ભરત નાટયશાસ્ત્રમાંના વિષયોની તુલના કરીએ

ભરત નાટયશાસ્ત્ર	સંગીત રત્નાકર
૧. નાદોત્પત્તિ વિષે ભરતે કશું કહ્યુ નથી.	નાદોત્પત્તિ વિષે પ્રાચીન મત પ્રમાણે વ્યવસ્થા સમજાવેલી છે.
૨. ભરતના સમયમાં જાતિ તેજ રાગ તરીકે ગણાતી હતી. એમ જણાય છે કે જાતિ ઉપરાંત રાગની કલ્પના સ્વતંત્ર રીતે ઊત્પન્ન થઈ ન હતી. તે વખતે જુદી જુદી સ્વર રચનાઓ માટે ઊત્પન્ન કરેલા થાટોને જ જાતિ કહેતા. આ જાતિને જ વિદ્વાનોએ પાછળથી 'રાગ' નામકરણ આપેલું હતું. આખા શાસ્ત્રમાં 'રાગ' શબ્દ એક જ વાર વપરાયેલો છે અને તે પણ જાતિ માટે.	શારંગદેવે જાતિનાં લક્ષણો આપી કહ્યુ છે કે એ જાતિઓમાં વરાટી, ગંધાર, પંચમ, દેશી બિલાવલ વગેરે રાગોની છાયા લાગેલી છે. આથી સિદ્ધ થાય છે કે ભરતના સમયમાં વિદ્વાનો જેને જાતિ કહેતા તેને જ પાછળથી રાગનું સ્વરૂપ અપાયું હતું.
૩. ભરતે રાગ કે ગ્રામરાગોનો વિષય જણાવ્યો જ નથી.	શારંગદેવે પાંચ જાતિઓને લીધે જુદા પડી જતા ગ્રામરાગોના પાંચ પ્રકારો

જણાવ્યા છે, ને તેની સંખ્યા ૩૦ ની આપેલી છે, અને તેનાં નામો ૨૮ ઉપરાગો સહિત આપેલાં છે. આ પછી યાષ્ટિક-મત પ્રમાણે ૧૬ રાગ જણાવી તેમાંથી ઊત્પન્ન થતા ૨૬૪ રાગ આપેલા છે. જન્ય રાગોના 'ભાષા' અને 'વિભાષા' એવા બે વિભાગો પાડેલા છે, તે સમયમાં પ્રચલિત દેશી રાગોનો પણ શારંગદેવે સમાવેશ કરેલો છે.

૪. ભરતે ૧૮ જાતિઓ ગણાવી તેનાં લક્ષણો આપ્યાં છે પણ તેનાં ઉદાહરણ ગીત સહિત આપ્યાં નથી.

શારંગદેવે પણ ૧૮ જાતિઓ કહી .છે. તેનાં લક્ષણો આપી તેમાં ગવાતાં ગીતો નોટેશનથી આપ્યાં છે. આથી સિદ્ધ થાય છે કે શારંગદેવના સમયમાં નોટેશનની પદ્ધતિ હતી જ્યારે ભરતના સમયમાં હતી નહિ.

૫. ભરતે પોતાના ગ્રંથમાં માર્ગ અને દેશી એવા સં-

શારંગદેવ, સંગીતના માર્ગ અને દેશી એવા બે

ગીતના બે વિભાગો જણાવ્યા નથી શારંગદેવના લખાણ પરથી જણાય છે કે તે સમયે માર્ગ સંગીત જ વપરાતું હશે અથવા ભરતના સમય પછીના સંગીતને, દેશી સંગીત અને ભરતના સમયના સંગીતને માર્ગ સંગીત, એવાં નામ આપવામાં આવ્યાં હશે. (આજે તો વિદ્વાનો માને છે કે ભરતની પહેલાંનું પ્રાચીન, વેદકાળનું સંગીત તે માર્ગ સંગીત અને ભરત પછીનુ સંગીત તે દેશી સંગીત)

વિભાગ પાડે છે અને કહે છે કે માર્ગ સંગીત બ્રહ્માદિ-દેવોએ વેદમાંથી જ ઉત્પન્ન કર્યું અને દેશી સંગીત તો જુદા જુદા દેશમાં લોકોની રુચી પ્રમાણે ઉત્પન્ન થયું.

૬. સ્વર, શ્રુતિ વિભાગો પહેલાંના જે હતા તેજ લીધેલા છે

સ્વર, શ્રુતિ વિભાગો ભરત પ્રમાણે જ છે, માત્ર કેટલાક વિકૃત સ્વરો માન્યા છે તેમ છતાં તેમાં તીવ્ર, કોમળ એ ભેદ જોવામાં આવતા નથી.

૭. વાદી, સંવાદી, અનુ-વાદી, વિવાદી એ ચાર પ્રકાર

ભરત પ્રમાણે જ, પરંતુ વાદીથી જે બે સ્વરો વચ્ચે

કહ્યા છે. આ ઉપરાંત વાદીથી જે બે સ્વરોની વચ્ચે ૧૩ શ્રુતિઓનું અંતર હોય તે બંને સંવાદી કહ્યા છે.

૮ કે ૧૨ શ્રુતિનું અંતર હોય તે સંવાદી એમ કહ્યું છે.

૮. ભરતે ગ્રામનું લક્ષણ આપ્યું નથી પરંતુ ષડ્જ અને મધ્યમ એ બે જ ગ્રામોનાં વર્ણન આપેલાં છે.

શારંગદેવે ગ્રામની વ્યાખ્યા આપી ષડ્જ, મધ્યમ, અને ગંધાર એ ત્રણ ગ્રામ જણાવ્યા છે. ગંધાર ગ્રામ નારદોક્ત સ્વીકારી તે ગ્રામ સ્વર્ગમાં ચાલુ છે એમ કહેલું છે. આથી કહી શકાય કે ગંધાર ગ્રામની ગણના ભરતના સમયમાં ન હતી. પરંતુ ભરત પછીના સમયમાં થયેલી. નારદના નારદીયશિક્ષા ગ્રંથથી આ ગ્રામ શારંગદેવે લીધો હોવો જોઈએ.

૯. બંને ગ્રામની ૧૪ મૂર્છનાઓ કહી છે પણ સંખ્યા ૮૪ની ગણાવી છે.

શારંગદેવે પણ તેમજ કર્યું છે, પરંતુ મૂર્છનાઓ કૂટતાનરૂપે ૫૦૪૦ થાય છે

એ જણાવ્યું છે. ભરતે
'કૂટતાન' એ શબ્દ જ વાપર્યો
નથી.

આ છે ભરત અને શારંગદેવના ગ્રંથોની તુલના. સંગીત રત્નાકરના સંશોધક શ્રી મંગેશરાવ તૈલંગનું માનવું છે કે આ બંને ગ્રથોમાં વર્ણવેલા દરેક રાગોનું ચોક્કસ સ્વરૂપ સમજી શકવાને મોટી મુશ્કેલી એ છે કે, એ રાગ જે મેળમાં (થાટમાં) ગવાતા હશે, તે મેળના સ્વરો ક્યાંય આપ્યા નથી અને તેથી ફક્ત આ ગ્રંથોના અધ્યયનથી જ મૃતપ્રાય થયેલું, પહેલાંનું સંગીત આજે આપણે સજીવન કરી શકીશું કે કેમ એ એક કોયડો છે.

રાગ વિબોધ—આ ગ્રંથ સોમનાથે ઈ. સ. ૧૬૦૯ માં પૂર્ણ કર્યો હતો. આ સમય, ગ્રંથને અંતે સોમનાથે પોતે જ લખેલો છે સોમનાથના પિતાનું નામ મુદ્‌ગલ, અને પ્રપિતાનું નામ મંગનાથ હતું. સોમનાથે વર્ણવેલા રાગો દક્ષિણના સંગીતને મળતા છે, આ ઉપરથી એમ અનુમાન થાય કે સોમનાથ દક્ષિણ હિંદના બ્રાહ્મણ હતા. તેમણે શુદ્ધ થાટ તરીકે મુખારી નામના મેળને માન્ય રાખ્યો છે અને એ થાટ આજે પણ દક્ષિણ હિંદના થાટોમાં છે. (ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં મુખારી મેળને મળતો થાટ એક પણ નથી કારણ ઉ. હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં એક જ જાતના બે સ્વરો એકજ થાટમાં, એક સાથે આવી શકતા

નથી દા. ત. નિ નિ, ગ ગ, અથવા ધ ધ વગેરે. દક્ષિણનો

શુદ્ધ સપ્તક તે જ મુખારી થાટ છે. જુઓ પૃષ્ટ ૮૪). બીજા અધ્યાયમાં વીણા પર પડદા બાંધવાની રીત વર્ણવી છે, જે 'સંગીત પારિજાત' કરતાં વિશેષ સારી નથી જ. ત્રીજા અધ્યાયમાં ગણિતની દૃષ્ટિએ ઉત્પન્ન થતા જુદા જુદા થાટોની સંખ્યા આપેલી છે અને મુખ્ય ૨૩ થાટ ગણાવ્યા છે. આ દરેક થાટમાંથી ઉત્પન્ન થતા રાગોનાં નામ આપેલાં છે ચોથા અધ્યાયમાં રાગના સમય વિષે ચર્ચા કરેલી છે. પાંચમા અધ્યાયમાં સોમનાથે પોતે બનાવેલી સ્વરલિપિમાં ૫૦ રાગોના સ્વરો આલાપનાં ઉદાહરણો સાથે આપ્યા છે. સોમનાથના ગ્રંથની આજ અપૂર્વતા છે, તેમની પહેલાંના કોઈપણ ગ્રંથકારે, રાગના સ્વરો અને તેના સ્વરલિપિ સાથેના આલાપો આપ્યા નથી. આ ઉપરાંત મુખ્ય ૩૪ અલંકારો છે એમ જણાવીને કહ્યું છે કે અલંકારો અસંખ્ય છે. સોમનાથે ઈરાક, હુસેની, બાખરેજ, હિજેજ, વગેરે મુસલમાન ગવૈયાઓએ રચેલા રાગોનાં નામ આપ્યાં છે.

સંગીત પારિજાત—(પૃષ્ટ ૨૩૩.) આ ગ્રંથ રત્નાકર અને રાગ વિબોધ પછીનો છે. આ ગ્રંથના કર્તા કૃષ્ણ પંડિતના પુત્ર, પંડિત અહોબલ હતા. સંગીત પારિજાત ગ્રંથમાં ઉત્તર અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિઓનું મિશ્રણ છે. અહોબલ, દક્ષિણ હિન્દુસ્તાનના વતની હતા કેમકે એક જગ્યાએ તેમણે જણાવેલું છે કે "मौतरादिक भाषाभिर्यत्तद्ध्रुवपदं स्मृतं" એટલે કે, ઉત્તર

તરફની ભાષામાં રચેલા ગીતને ધ્રુવપદ કહે છે. આથી અનુમાન થઈ શકે કે અહોબલ દક્ષિણના વતની હતા. હવે અહોબલનો સમય સત્તરમી સદીની શરૂઆતનો ગણાવી શકાય તેના પણ કારણો છે. અહોબલે 'ઈશાનસ્તુતિ' નામે એક ગ્રંથ લખ્યો હતો, તેના સાતમા શ્લોકમાં શ્રી વિદ્યારણ્યસ્વામીને શ્રી શંકરના અવતાર તરીકે ગણાવેલા છે. વિદ્યારણ્યસ્વામી દક્ષિણના એક પંડિત હતા અને તેમનો સમય ૧૪૭૮ છે એવું એક તામ્રપત્ર પરથી જણાયું છે. આ બધી માહિતીને આધારે કહી શકાય કે અહોબલનો સમય ૧૪ મી સદી પછીનો, લગભગ સત્તરમીસદીનો ગણાય.

સંગીત પારિજાતની જો કાંઈ અપૂર્વતા હોય તો તે એજ કે અહોબલે વીણાના તારની લંબાઈમા ભિન્ન ભિન્ન સ્વર સ્થાનો બતાવેલાં છે. એ ઉપરથી જણાય છે કે આજના કાફી થાટને અહોબલે શુદ્ધમેળ કહ્યો છે. (પૃષ્ઠ ૭૫) અહોબલે સ્વરોના શુદ્ધ, કોમળ, તીવ્ર વગેરે પ્રકારો પ્રાચીન કાળના કોઈપણ ગ્રંથ કરતા નવીન અને શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિથી આપ્યા છે. સંગીત પારિજાતમાં ૧૨૨ રાગોનાં લક્ષણો આપ્યાં છે. આ રાગોના થાટ અને સ્વરો પણ આપેલા છે. રાગ પ્રકરણને અંતે અહોબલ લખે છે, 'રાગો અનંત છે અને તે જુદા જુદા દેશના લોકોએ બનાવેલા છે.' ભરતે કહેલી જાતિ (રાગ) અને રત્નાકરના ગ્રામ (રાગ) વિષે અહોબલે મૌન સેવ્યું છે અહોબલે પોતાના સમયનું દેશી સંગીત લઈને તે પ્રમાણે જ રાગો ગણાવી વર્ણન કરેલા છે.

વાદી–સંવાદીની વ્યવસ્થા સંગીત રત્નાકર પ્રમાણે ૮ કે ૧૨ શ્રુત્યંતરના પ્રમાણથી આપેલી છે. સંગીત રત્નાકરે ગંધાર ગ્રામનું લક્ષણ ન આપતાં તેનું સ્થાન સ્વર્ગમાં કલ્પ્યું છે જ્યારે સંગીત પારિજાતમાં ત્રણ ગ્રામ (ષડ્જ, મધ્યમ્ અને ગંધાર) નાં લક્ષણો બતાવેલાં છે પારિજાતમાં ૬૮ અલંકારો આપેલા છે જ્યારે રત્નાકરમાં ૬૩ અલંકારો જણાવેલા છે. પારિજાતમાં ૭ જાતિઓનો, જ્યારે રત્નાકરમાં ૧૮ જાતિઓનો ઉલ્લેખ છે. નાદોત્પત્તિ, પ્રબંધ, તાલ, વાદ્ય વગેરે વિષયોની માહિતી અહોબલે રત્નાકરને આધારે આપેલી છે.

હવે ભારતીય સંગીતનું મૂળ ક્યાં છે, તે કયા ગ્રંથો પર આધારભૂત છે, તેના મૂળ પ્રસ્થાપક કોણ અને કયા સમયમાં તે ઉદ્‌ભવ્યું તે વિષે ચર્ચા કરીએ

ઉપરોક્ત પ્રશ્નોનું જોઇએ તેવું સમાધાન હજુ સુધી કોઈએ કર્યું નથી, જેઓએ સમાધાન કરવા પ્રયત્ન કરેલો છે તેઓએ અનુમાનોને આધારે કંઈ કંઇ પ્રસિદ્ધ કર્યું છે. હવે એકજ બાબત લઇએ, આપણે સાંભળીએ છીએ અને કહીએ છીએ કે સામવેદ એ સગીતનો વેદ છે અને તેમાથી સંગીતની ઉત્પત્તિ થઇ. પરંતુ આ બાબત નક્કર હકીકતોથી કોણે સિદ્ધ કરી છે? કદાચ એ માનવા માટે કારણો છે કે સામવેદની ઋચાઓનું ગાયન તે સમયમાં થતું હતું અને તેથી સામવેદ સગીતનો ગ્રંથ કહેવાય, પરંતુ એથી એ સિદ્ધ નથી થતું કે સામવેદમાંથી જ (અને બીજી કોઇ જગ્યાએથી નહિ) સંગીતની ઉત્પત્તિ થઇ.

સંગીતમાં શીવમત અને હનુમંતમત એવા બે મતો પ્રચલિત છે. શિવમતાનુસાર સંગીતના અધિષ્ઠાતા શિવ (શંકર) છે જ્યારે હનુમંતમતાનુસાર સંગીતના અધિષ્ઠાતા હનુમાન છે. શિવમતના મૂળ તો એટલાં ઊંડા છે કે તે મત માનવા માટે વેદના સમયની પહેલા પણ નજર ફેરવવી પડે, એટલુ જ નહિ પરંતુ પ્રાચીન દેવદેવીઓની આજે દંતકથાઓ જેવી લાગતી કેટલીક બાબતોને પણ સમર્થન આપવું જ પડે.

હવે હનુમંતમતનો સ્વીકાર કરવા માટે અતિ પ્રાચીનકાળ સુધી નજર નાખવી પડતી નથી, તે આપણે નીચેના લખાણ ઉપરથી જોઈ શકીશુ.

ઉત્તર હિંદમાં જે ગ્રંથો રચાયા તેની ગ્રંથસંકલના જોતાં હનુમાનને સંગીતના મૂળ આચાર્ય ગણવામા આવે છે સૂરતરંગિણી, માનકુતૂહલ, સંગીતાર્ણવ, રાગાર્ણવ, સંગીત પારિજાતનો કેટલોક ભાગ, સંગીતદર્પણ, તાનસેનકૃત સંગીતસાર તેમજ તોહફેતુલહિન્દ જેવા કેટલાય ઉત્તર હિન્દુસ્તાનના સંસ્કૃત અને મુસલમાની ગ્રંથોની સંકલના (સાંકળ), વિષય રચના, વિષયપ્રતિપાદન શૈલિ વગેરે દક્ષિણ હિન્દુસ્તાનના ગ્રંથોથી જુદી તરી આવે છે. તેમજ આ અને ઉત્તરના બીજા અનેક ગ્રંથોમાં હનુમાનનું નામ એકધારી રીતે ચાલી આવેલુ જોવામાં આવે છે એ વાત નિર્વિવાદ છે. સૂરતરંગિણીમાં એક પુરાવો મળે છેઃ—

पचग्रन्थ हनुमनमतके सुनीयें तीनके नाम,
पारिजात, दर्पण सुमत्त, श्रणवमे गुनधाम॰ ४६५

मानकुतूहलमें लीरची, और तोहफेतुलहिन्दु,
राग रागिनी एकमत, ज्यों जगपूरन इन्दु. ४६६

હવે સૂરતરંગિણીનો સમય સંવત્ ૧૭૯૫ (લગભગ ઈ. સ. ૧૭૩૯) છે એમ ગ્રંથકાર પોતે જણાવે છે. એથી આગળ જઈએ તો સંગીત રત્નાકરના ટીકાકાર ચતુર કલ્લિનાથે પણ હનુમાનને જ સંગીતના પ્રસ્થાપક માન્યા છે. લગભગ સત્તરમી સદીના ગ્રંથકાર સોમનાથ પણ પોતાના રાગ વિબોધમાં હનુમાનને જ સંગીતના પ્રસ્થાપક ગણાવે છે. સંગીત રત્નાકરની પહેલાં થઈ ગયેલા આચાર્યોમાં 'આંજનેય' એટલે હનુમાનનું જ નામ આવે છે. આથી કંઇક એવું સ્થૂળ અનુમાન કરી શકાય કે, તે વખતનો, એટલે કે લગભગ દશમી સદી પછીના વિદ્વાનો પોતાના ગ્રંથોમાં જેનો ઉલ્લેખ સંગીતના અધિષ્ઠાતા તરીકે કરે છે, તે હનુમાન દશમીથી લગભગ ૧૭મી સદીમાં થઈ ગયો હોવો જોઈએ.

હવે સર વિલિયમ જૉન્સ, હિન્દુસ્તાની સંગીત સંબંધી જે માહિતી આપે છે તે ઉપર વિચાર કરતાં આ હનુમાનનો સમય ઘણો જ પ્રાચીન જણાય છે. બીજી બાજુ સંગીત શાસ્ત્રના એક ઈતિહાસમાં લગભગ ઇ. સ. પૂર્વે ૧૨૫૦ પહેલાંનો ઈતિહાસ જણાવતાં ગ્રંથકાર પ્લૂટાર્ક કહે છે કે યૂરોપમાં હિન્દુસ્તાનનું જ સંગીત ગયું હતું. ત્યારે હવે ઈ. સ. પૂર્વે ૧૨૫૦ પહેલાંનો સમય તો થયો એ જ હનુમાનનો કે જેને આજે રામચંદ્ર અને સિતા સાથે ગણાવી લોકો પૂજે છે.

આ રીતે ગ્રંથોની સાંકળથી અનુમાનો કરીને આપણે

હનુમાનને સંગીતના પ્રસ્થાપક સિદ્ધ કરી શકીએ, તોય તે ફક્ત અમુક જ ગ્રંથોના આધારો લઈ કરેલાં અનુમાનોનું પરિણામ છે એ ન ભૂલવું જોઇએ. હિન્દુસ્તાની સંગીતનું મૂળ શોધતા કોઈપણ બાબત મક્કમપણે કહેવી એ તદ્દન જોખમ ભરેલુ છે કારણ સંગીતના અનેક પ્રાચીન ગ્રંથો હજૂ અપ્રાપ્ય છે અને જે શોધી શકાયા છે તે પૂરા સમજી શકાયા નથી.

આપણે બીજા વિષય તરફ વળીએ. આ વિષય એ કે હિન્દુસ્તાની સગીતમાં, આજે જે દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની અને ઉત્તર હિન્દુસ્તાની પદ્ધતિ એવા બે વિભાગો પડીં ગયા તેનું મૂળ કારણ શુ? આ બાબતનું મૂળ કારણ જાણવા માટે માર્ગ અને દેશી સંગીતનો આપણે ફરીથી વિચાર કરવો જ પડશે.

આપણે જાણીએ છીએ કે માર્ગ સંગીત એ મ. ભરત પહેલાંનું, વેદકાળનું લગભગ ઇ. સ. પૂ. ૨૫૦૦–૩૦૦૦ વર્ષોનું, સંસ્કૃતના કઠોર નિયમોથી જકડાયેલું સંગીત હતું. મ. ભરતે આ વિષે કંઇ ઉલ્લેખ કર્યો નથી તેથી જાણી શકાય છે કે તેમના સમયના સંગીતમાં માર્ગ અને દેશી સંગીત એવા બે વિભાગો નહિ હોય. આપણે ચોક્કસ જાણતા નથી કે પ્રાચીન સામગાન કયા નિયમોને આધારે થતું, કારણ સામગાન માટેનો હજુ સુધી 'નારદીયશિક્ષા' નામનો એક

મનોરંજક હતું, તેની સ્વરસંખ્યા ઓછી હતી. હવે મ. ભરત પછીના દત્તિલ, કોહલ, મતંગ, હરિપાલ, અભિનવ ગુપ્ત, શારંગદેવ વગેરે આચાર્યો, મ. ભરતના સમયના સંગીતમાં જેમ જેમ શોધખોળ કરતા ગયા તેમ તેમ તે સંગીતનું રૂપ બદલાતું ગયું. સંગીતમાં મનોરંજકતા આવવા લાગી, આ સંગીત માર્ગ કરતાં હળવું હતું, માનવજાતિની સ્વચ્છંદ વિહાર કરતી પ્રતિમાના નૃત્યરૂપ હતું. તેથી તે સમયમાં અશાસ્ત્રીય ગણાતા (આજનું શાસ્ત્રીય) આ દેશી સંગીતનો પ્રચાર વધતો જ ગયો અને સાથે સાથે પ્રાચીન માર્ગ સંગીત ભૂલાતું ગયું. હવે દેશી સંગીતના આ રૂપને સુદૃઢ બનાવવા માટે વિદ્વાનોએ પ્રાચીન માર્ગ સંગીતનો આશરો લઈ અમુક નિયમો લીધા, અમુક છોડી દીધા. સત્તરમી સદીનો ગ્રંથ રાગ વિબોધ જણાવે છે કેઃ–

> येषां श्रुतिस्वरग्रामजात्यादि नियमो नहि।
> नाना देशगतिच्छाया देशीरागास्तु ते स्मृताः॥
>
> રાગ વિબોધ પૃષ્ટ ૨૬

અર્થાત્ જેમાં શ્રુતિ, ગ્રામ, જાતિ વગેરેના નિયમો નથી એવી જે અનેક દેશમાં જુદી જુદી સ્વતઃ સિદ્ધ ઉદ્ભૂત થતી સ્વરલહરીરૂપ છાયા એ બધી દેશી રાગો તરીકે કહેવામાં આવે છે.

સમય જતાં આ રીતે દેશી સંગીતના આ સ્વરૂપનો વિકાસ, થતો જ રહ્યો. આગળ જતાં દક્ષિણના કેટલાક સંસ્કૃત વિદ્વાનોએ આ દેશી સંગીતમાં સુધારા કર્યા, માર્ગ

-સંગીતના વધુ નિયમોમાં જકડી, દેશી સંગીતના આ રૂપને કંઈક અઘરૂં બનાવ્યું.

હવે ઈતિહાસ તરફ નજર કરતાં જણાય છે કે હિમાલયના ખૈબરઘાટ, બોલનઘાટ વગેરે રસ્તાઓ દ્વારા પરદેશીઓનાં અનેક આક્રમણો હિંદમાં થયાં હતાં આ આક્રમણોની અસર ફક્ત ઉત્તર હિંદ પર જ ઝાઝી પડી છે. જ્યારે દક્ષિણ હિંદ આ અસરોથી મુક્ત રહ્યું છે. ઈતિહાસ કહે છે કે આજ કારણથી આજે પણ દક્ષિણ હિંદની કેટલીક બાબતો જેવી કે ભાષાઓ, સામાજીક રીતરિવાજો, ધાર્મિકક્રિયાઓ વગેરે, હિંદની અતિ પ્રાચીન (ઈ. સ. પૂ લગભગ ૨૦૦૦-૧૫૦૦ વર્ષ) વસાહત દ્રાવિડીયનોને કેટલાક અંશે મળતી છે. જ્યારે ઉત્તર હિંદમાં તો પરદેશીઓનાં આક્રમણોને લઈને ઉપર જણાવેલી બાબતોમાં ફેરફાર થતા જ રહ્યા છે, અને તેથી ઉત્તર અને દક્ષિણ હિંદની ઉપરોક્ત બાબતોમાં તફાવત પડી ગયો છે.

હવે જો બધી બાબતોમાં આવા બે વિભાગ પડી ગયા તો પછી હિંદમાં તે સમયે જેનું અસ્તિત્વ હતું તે દેશી સંગીત શી રીતે અલગ રહી શકે?

કહેવાનો આશય કે આજનું દક્ષિણી સંગીત, માર્ગ -સંગીતના અવશેષ રૂપ છે. (દા. ત. જુઓ પૃષ્ટ ૨૨૦) જ્યારે ઉત્તર હિંદમાં સંગીતના ફેરફારો થતા જ ગયા છે, અને તે એટલે સુધી કે મોગલોના સમયમાં તો તેનું રૂપ -તદ્દન બદલાઈ ગયું. પર્શિયન, ફારસી વગેરે સંગીતનું

મિશ્રણ થયું પરિણામે આજે જે 'ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ' કહેવાય છે તેનો જન્મ થયો એટલે સ્વાભાવિક રીતે જ દક્ષિણ હિન્દુસ્તાનના સંગીતની ગણના 'દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ' તરીકે થઈ.

સ્વરો વિષેની માન્યતાઓ

પ્રાચીન ગ્રંથાનુસાર સાત સ્વરો વિષેની કેટલીક માન્યતાઓ નીચે મુજબ છે.

ષડ્જ—છ મુખ, રક્તવર્ણ અને ચાર ભુજાઓ, બે ભુજાઓમાં વીણા અને બે ભુજાઓમાં કમળનાં પુષ્પો અને મોરની સવારી છે. દેવના કુળમાં બ્રાહ્મણ જાતિમાં જન્મ થયેલો છે. અનુષ્ટુપ છંદ પ્રિય છે. ઋષિ દેવતા આંગીરસ છે. માનવ શરીરમાં કંઠમાં ષડ્જનું સ્થાન હોય છે. ષડ્જનું જન્મ નક્ષત્ર આર્દ્રા, કુળદેવી બ્રાહ્મી, ગોત્ર અગ્નિવેશ્ય, ગ્રહ ચંદ્ર, ઋતુ ષડ્ઋતુ તેમજ શાંત, અદ્ભૂત, વીર અને રૌદ્ર રસ છે. ષડ્જનો અવાજ (નાદ) મોરનો અવાજ છે.

રિષભ—એક મુખ અને ચાર ભુજાઓ છે. બે ભુજાઓમાં વીણા અને બે ભુજાઓમાં કમળનાં પુષ્પો છે. રિષભને બળદનું (વૃષભ—રિષભ) વાહન છે. તેની કુળદેવી મહેશ્વરી, જન્મ નક્ષત્ર પૂર્વાષાઢા, ઋષિ દેવતા ભૃગુ, શ્વેતવર્ણ, ગોત્ર

કસ્યપ, ગ્રહ બુધ, જાતિ ક્ષત્રિય, ઋતુ વસંત છે. માનવ શરીરમા રિષભનુ સ્થાન મસ્તકમાં છે. રિષભને ગાયત્રી છંદ તેમજ વીર, રૌદ્ર, ગંભીર અને શાત રસ પ્રિય છે. રિષભનો ગ્રહ બુધ છે અને તેનો અવાજ બળદને મળતો છે.

ગંધાર–એક મુખ, ચાર ભુજાઓ દરેક ભુજામાં એક એક દંડ છે. વૈશ્ય જાતિના આ સ્વરનો જન્મ દેવકુળમાં થયેલો છે. બકરાની સવારી કરે છે, અને તેથી અવાજ બકરાને મળતો છે. સુવર્ણ વર્ણ, માનવ શરીરમાં નાસિકા (નાક)મા ગધારનું સ્થાન છે. તેનું જન્મ નક્ષત્ર રેવતિ, કુળદેવી કૌમારી, ઋષિ દેવતા કસ્યપ, ગોત્ર આંગીરસ, ગ્રહ શુક્ર અને ઋતુ ગ્રીષ્મ છે. ગંધારને હંમેશ શાંત કરુણ રસ અને ત્રિષ્ટુપ છંદ પ્રિય છે.

મધ્યમ–એક મુખ અને ચાર ભુજાઓમાં કમળ અને વીણા છે. કૌંચ પક્ષી મધ્યમનું વાહન છે. બ્રાહ્મણ જાતિના આ સ્વરનો ઋષિ દેવતા વશિષ્ઠ છે. શરીરમાં હૃદયમાં તેનું સ્થાન છે. જન્મ નક્ષત્ર વિશાખા, કુળદેવી વૈષ્ણવી, ગોત્ર અભિરામ, ગ્રહ રવિ અને ઋતુ વર્ષા છે. બૃહતી છંદ તેમજ હાસ્ય અને શૃંગાર રસ મધ્યમના સ્વરને પ્રિય છે. મધ્યમનો રંગ સુવર્ણ છે.

પંચમ–એક મુખ અને કોકિલાની સવારીવાળા આ સ્વરને હાસ્યરસ, શૃંગારરસ તેમજ પક્તિ છંદ પ્રિય છે. પંચમનો રંગ શ્યામ છે. તેને છ ભુજાઓ છે, આ ભુજાઓ માંથી બેમાં વીણા છે જ્યારે બીજી ભુજાઓમાં શંખ, કમળ,

દંડ અને અભય દાન છે. આ સ્વરની કુળદેવી વારાહી છે. ઋષિ દેવતા નારદ, જન્મ નક્ષત્ર મૂળ, ગોત્ર વશિષ્ટ, ગ્રહ મંગળ, જાતિ-બ્રાહ્મણ, ઋતુ શરદ, અને કોકિલાનો નાદ છે. માનવ શરીરમાં નાભિ સ્થાનમાંથી તેની ઉત્પત્તિ છે.

ધૈવત–એક મુખ અને ચાર ભુજાઓવાળા આ સ્વરની કુળદેવી મહેન્દ્રી છે. ભુજાઓમાં વીણા અને કમળનાં પુષ્પો છે. આ સ્વરની જાતિ ક્ષત્રિય છે. જન્મ નક્ષત્ર અનુરાધા, ઋષિ-દેવતા અત્રિ, ગોત્ર ભરદ્વાજ, ગ્રહ ગુરૂ, ઋતુ હેમંત અને અશ્વની સવારી છે. અશ્વનો નાદ ધૈવતનો નાદ છે. ધૈવતનો વર્ણ પીળો છે. તેને ઉષ્ણિક છંદ તેમજ બિભત્સ અને ભયાનક રસ પ્રિય છે. શરીરમાં લલાટ (કપાળ) એ ધૈવતનું સ્થાન છે.

નિષાદ–વૈશ્ય જાતિના આ સ્વરનો જન્મ અસુર કુળમાં છે. તેની કુળદેવી ચામુંડા અને ગ્રહ શનિ છે. એક મુખ અને ચાર ભુજાઓ છે. ભુજાઓમાં ત્રિશૂળ, કમળ, ફરસી અને બિજોરા છે. નિષાદનું વાહન ગજ (હાથી) છે, તેનો વર્ણ શ્યામ છે. નિષાદનો ઋષિ દેવતા કપિલ છે. ગોત્ર પૌલસ્ત્ય, ઋતુ શિશિર અને જન્મ નક્ષત્ર મઘા છે. જગતી છંદ અને કરુણ રસ નિષાદને પ્રિય છે. માનવ શરીરમાં નાસિકામાં નિષાદનું સ્થાન છે.

જીવાત્મા, અંતઃકરણને બોલવાની પ્રેરણા આપે છે. અંતઃકરણ શરીરના જઠરાગ્નિને પ્રેરે છે. પેટની આ જઠરાગ્નિ નાભિની નીચે, લગભગ ચાર આંગળને અંતરે, જે બ્રહ્મગ્રંથીનો વાયુ છે તેને પ્રેરે છે. આ વાયુ નાભિથી, અનુક્રમે મુખથી મસ્તક સુધી, ધ્વન્યાત્મક શબ્દને ઊત્પન્ન કરે છે, આ ધ્વન્યાત્મક શબ્દ તે 'નાદ'. એવી માન્યતા છે કે નાદ શબ્દમાં 'ન' તથા 'દ' અનુક્રમે વાયુ અને અગ્નિનું નામ સુચવે છે જેના આધારે જગત નભી રહ્યુ છે. નાદને ગાયનમાં સ્વર કહે છે. મનોરંજક સ્વરોના સમૂહને રાગ કહે છે.

એમ જણાય છે કે, પ્રાચીન કાળમાં રાગની સંખ્યા ૧૬૦૦૦ ની હતી અને તાલની સંખ્યા ૩૬૦ ની હતી. પરંતુ સંગીતમાં જણાવેલા જે ચાર મતો છે તે મુજબ રાગ રાગિણીની સંખ્યા જુદી છે. (આજે રાગ અને રાગિણી એવા ખાસ ભેદ રહ્યા નથી.) (સંગીતના ચાર મતો આ પ્રમાણે છે **શીવમત, શ્રીકૃષ્ણમત, ભરતમત અને હનુમંતમત. હાલના સમયમાં હનુમંતમતનું વર્ચસ્વ છે.**) ઉપરોક્ત મતોમાં રાગોની ભિન્ન ભિન્ન માન્યતાઓ છે. તેમાં રાગને મુખ્ય ગણીને તેની પત્નિઓ (રાગિણીઓ) અને તેમનાં બાળકો વગેરેની ગણના કરેલી છે આ બધી બાબતો પ્રાચીન તો છે જ તેમછતાય રસપ્રદ છે, સંગીતની ઉત્પત્તિ જાણવામાં કંઇક જ્ઞાન આપે તેવી છે તેથી આપણે ઉપરોક્ત **ચાર મતોની સવિસ્તર વિચારણા** કરીએ.

(હનુમંતમત પ્રમાણે મુખ્ય છ રાગો છે. આ દરેકને પાંચ પાંચ (કુલ ૩૦) પત્નિઓ, એટલે કે રાગિણીઓ છે. આ દરેક રાગને આઠ આઠ પુત્રો (કુલ ૪૮), અને તે દરેક પુત્રને એક એક પત્નિ (કુલ ૪૮) છે.)

મુખ્ય છ રાગો આ પ્રમાણે છે. ભૈરવ, માલકૌંશ, હિંડોલ, દિપક, શ્રી અને મેઘ.

ભૈરવની પત્નિઓ છે ભૈરવી, બૈરારી, મધુમાધવી, સિંધવી, અને બંગાલી, ભૈરવના આઠ પુત્રો છે હરખ, તિલક, દિનકી પૂરિયા, માધવ, સોહુ, બલનેહ, મધુ અને પંચમ. આ પુત્રોની આઠ પત્નિઓ તે અનુક્રમે સુહા, બિલાવલી, સોરઠી, ખંભારી, આનદાહી, ભલગુર્જરી, પટમંજરી અને મીરવી.

માલકૌંશની પત્નિઓ છે તોડી, ગૌરી, ગુણકલી, ખંભાવતી, અને કુકુભ. માલકૌંશના આઠ પુત્રોનાં નામ છે મારૂ, મેવાડ, બડહંસ, પ્રબલ, ચંદ્રક, નંદ, ભંવર અને ખોખર: આઠ પુત્રોની ભાર્યાઓ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે; ધન્યાશ્રી, માલશ્રી, જૈતશ્રી, સુઘરાઈ, દુર્ગા, ગંધારી, ભીમપલાસી અને કામોદી.

હિંડોલનાં કુટુંબમાં તેની પાંચ ભાર્યાઓ છે રામકલી, દેશાખ, લલિત, બિલાવલ અને પટમંજરી. તેના પુત્રો છે ચંદ્રબિંબ, મંગલ, શોભા, આનંદ, વિનોદ, પ્રધાન, ગારા અને બિભાસ. આ પુત્રોની આઠ ભાર્યાઓ અનુક્રમે છે લીલાવતી, કીરવી, જૈતી, પૂરવી, પારાવતી, ત્રિવેણી, દેવગિરી અને સરસ્વતી.

દિપકની પાંચ પત્નિઓ છે દેશી, કામોદ, નટ, કિદારા અને કાન્હરા. દિપકના આઠ પુત્રો છે કુંતલ, કમલ, કલિંગ, ચંપક, કુસુમ, રામ, લહિલ અને હિમાલ. આ આઠ પુત્રોની ભાર્યાઓ અનુક્રમે છે મંગલ ગુર્જરી, જયજયવંતી, માલગુર્જરી, ભૂપાલી, મનોહરી, અહિરી, ઈમન અને હમીર.

શ્રી રાગની પાંચ ભર્યાઓનાં નામ છે માલશ્રી, આશાવરી, ધન્યાશ્રી, વસંત અને મ્હારવા. તેના આઠ પુત્રો આ પ્રમાણે છે; સિંધુ, માલવ, ગૌડ, ગુણસાગર, કુંભ, ગંભીર, શંકર અને બિહાગડા. આ પુત્રોની ભાર્યાઓનાં નામ અનુક્રમે આ મુજબ છે; વિજયા, દયાવતી, કુંભા, સોહિણી, સર્વા, ક્ષેમા, શશિરેખા અને સદાસતી.

મેઘની પાંચ પત્નિઓ છે ટંક, મલ્હાર, ગુર્જરી, ભૂપાલી અને દેશકાર. મેઘના આઠ પુત્રોનાં નામ છે જલધર, સારંગ નટનારાયણ, શંકરાભરણ, કલ્યાણ, ગજધર, ગંધાર અને શહાના. તેમની પત્નિઓ અનુક્રમે કન્હડનાટ, ગાવદી, કદંમનાટ, બહારી, માંઝ, પરજ, નટમંજરી, શુદ્ધનાટ.

હવે ઉપર જણાવેલા છ રાગોનાં કુટુંબોમાં અમુક જગ્યાએ એકનાં એક નામ જણાય છે, આનું કારણ કદાચ એ માની શકાય કે, રાગ એક જ હોય પરંતુ તેની એકાદ બે શ્રુતિઓ જુદી હોય અને તેથી તેવા મનોરંજક સ્વર સમૂહોને એક જ નામ આપવામાં આવ્યાં હોય.

ઉપરોકત કુલ ૧૨૬ રાગોનાં વર્ણનો આપવાં અશક્ય

છે કારણ, એ વર્ણનો કરવા માટે એક જુદા ગ્રંથનું નિર્માણ કરવું પડે અને તેથી મુખ્ય છ તેમજ બીજા થોડા રાગોનાં વર્ણનો જોઈએ.

ભૈરવ

રાગ ભૈરવના સ્વરૂપ વિષે આવી માન્યતા છે. ભૈરવનું સ્વરૂપ શિવના જેવું છે. ગૌર વર્ણના શરીર પર ભભૂત લગાવેલી છે, શ્વેત વસ્ત્ર ધારણ કરેલાં છે. કપાળમાં ચંદ્ર ચમકી રહ્યો છે. ત્રણ નેત્ર છે. માથા ઉપરની ભવ્ય જટામાંથી નિર્મળ ગંગાજી વહી રહ્યાં છે. હાથમાં સર્પનાં કંકણ પહેર્યાં છે. ગળામાં નૃકપાલની માળા શોભી રહી છે. લંગોટ મારેલો છે. ખભે ગજચર્મ અથવા વ્યાઘ્રચર્મ ઓઢ્યું છે, એવો ભૈરવ રાગ મૃગચર્મના આસન પર ધ્યાનધરી કોઈ પર્વત પર, એક ઝાડ નીચે શરદ ઋતુમાં (એટલે કે આસો અને કારતક માસમાં) બેઠો છે. આ રાગ પ્રાતઃકાળમાં ગવાય છે, તેનું શ્રવણ કર્યાથી માનવીની તબિયત તંદુરસ્ત થાય છે; ઊંઘ આળસ ઊડી જઈ સ્વસ્થતા આવે છે. બાજદ વિના ઘાણી ફરવા માંડે એવો એનો પ્રભાવ છે. તેના સ્વરો છે સા રે ગ મ પ ધ નિ. શિવના દક્ષિણ દિશા તરફના મુખમાંથી ઉત્પન્ન થયેલા આ રાગમાં ગ્રહ સ્વર ગંધાર છે, ગંધારથી શરૂ થઈ ન્યાસ સ્વર સા પર તેની સમાપ્તિ થાય છે.

હવે ભૈરવની પત્નિઓનાં સ્વરૂપો જોઈએ.

રાગિણી ભૈરવી

શરીરનેા વર્ણ ગૌર છે, (એક માન્યતા મુજબ શરીરનેા વર્ણ શ્યામ પણ કહેલેા છે) શ્વેત ઓઢણી અને છાતી પર લાલ રંગની કંચુકી કસેલી છે. ગળામાં ચંપાના ફૂલનેા હાર શેાભે છે હાથથી તાલ બજાવતી, ભૈરવી રાગિણી પર્વત પર, શિવના એક મંદિરમાં 'હર હર હર....' એવું ગાયન ગાતી એકચિત્તે, કાળા કમળના પત્રોથી શિવની પૂજામાં મગ્ન છે. તે સમયે સવાર થઈ ગયું છે અને મંદિરની આસપાસ કમળ જેવાં પુષ્પેા ખીલી રહ્યાં છે. ભૈરવીનેા ગ્રહ સ્વર ગંધાર છે ન્યાસ સ્વર ધૈવત છે. ભૈરવીના સ્વરેા છે સા રે ગ મ પ ધ નિ

રાગિણી બૈરારી

હાથમાં સુવર્ણ કંકણ પહેર્યાં છે. શરીરનેા વર્ણ અને આખું રૂપ મનેાહર છે. સફેદ રેશમની કંચુકીથી સ્તન ઢાંકેલાં છે. સુગંધીથી ભરપુર કાળી નાગણેા જેવા માથાનાવાળ, શરીર પર વિખરાયેલા પડયા છે. કાનમા પારિજાતક પુષ્પેાનાં ગુચ્છ શેાભે છે. ઘડીક એક હાથમાં કાંસકી અને બીજા હાથમાં સેાનાની (અરિસા જેવી) કમાન લે છે અને ઘડીક પંખાથી પેાતાને પવન વીંઝે છે, આવી દશામાં રાગિણી બૈરારી સાંજના સમયે પતિના સંગની ઉત્કંઠામાં બેચેન બેસી રહી છે.

રાગિણી મધુમાધવી

શરીરનેા રંગ સુવર્ણ જેવેા છે આખું અંગ કેામળ

અને કાંતિવાન છે, પીળાં વસ્ત્રો ધારણ કરી, કપાળમાં કેસરનું તિલક કરી નયનમાં કાજળ આંજેલું છે. સમુદ્રના કિનારા પર, સવારના વખતે પોતાના પ્રાણપતિ ભૈરવના મુખનું ચુંબન કરતી, પ્રેમથી તેના ગળામાં હાથ નાખી સ્મિત વદનથી, મધુર કોયલ સરખા વચનો બોલી રહી છે.

રાગિણી સિંધવી

લાલ રંગના વસ્ત્રો પરિધાન કર્યા છે અંગ દેદિપ્યમાન છે બપોરિયાનાં પુષ્પોથી કાન શણગારેલા છે, તેમ છતાં બીજા કોઈપણ પ્રકારના શૃંગાર સજ્યા નથી જાણે કે આભૂષણો સજવાનું ભૂલી ગઈ છે. સાંજના સમયે પોતાના ક્રોધાયુક્ત સ્વામી ભૈરવના વિરહાગ્નિથી જીવ બાળતી, મહાદેવના મંદિરમા ઊભી ઊભી પૂજા કરતી, વિરહી સિંધવી રાગિણી ભાનભૂલી કાંતના આગમનની વાટ જોઈ રહી છે.

રાગિણી બંગાળી

જોગિણીની જેમ માથે જટા છે ડાબા હાથમા ત્રિશૂળ અને જમણા હાથમા કમળનું પુષ્પ છે કપાળમા કસ્તુરીનું તિલક, મુખ ઉપર ભભૂતિ અને શરીરે સુખડનો લેપ કર્યો છે. કેસરિયા રંગના વસ્ત્રો ધારણ કરીને મંદમંદ હાસ્ય કરતી, દિવસના બીજા પ્રહરે, વનના લતામંડપમાં ઊભી છે, પાસે સિંહ પણ ઊભેલો છે

રાગ માલકૌંશ

રાગ માલકૌંશ વિષે ચાર માન્યતાઓ છે (૧) શ્રીકૃષ્ણના જેવું રૂપ છે. ઋતુશિશિરની (મહા અને ફાગણ) મધ્ય રાત્રિના સમયે, બંસરી બજાવતાં પોતાની પાંચ ભાર્યાઓ સાથે રાગ માલકૌંશ શયન ખંડમાં વિલાસ કરી રહ્યો છે. (૨) ડાબા હાથમાં શત્રુનું મસ્તક અને જમણા હાથમાં ખુલ્લી તલવાર છે, ગળામાં માણસની ખોપરીની માળા છે. અને પાસે જ કેાઇક ભાટ ચારણ માલકૌંશના ગુણગાન ગાઈ રહ્યો છે. (૩) ગૌર વર્ણના શરીર પર શ્વેત અથવા આસમાની રંગનાં વસ્ત્રો સજ્યાં છે. મસ્તક પર રત્નજડિત મુકુટ, હસ્તમાં સુગંધિત પુષ્પની કળીઓ અને ગળામાં મોતીની માળા ધારણ કરી માલકૌંશ રાગ પોતાની પાંચ પત્નિઓ સાથે વિવિધ વિલાસ કરી રહ્યો છે. (૪) એકાંત જંગલમાં, મધ્યરાત્રિએ (મહા અથવા ફાગણ માસમાં) પોતાની પાંચ પત્નિઓથી વિખૂટો પડી ગયેલ રાગ માલકૌંશ, ગંભીર વદને વિલાપ કરતાં, કરુણ રસનાં ગીતો દીલ ખોલીને ગાતાં, હૈયાફાટ રૂદન કરી રહ્યો છે. આ વખતે તેની આંખોમાંથી ચોધાર અશ્રુધારા વહી રહી છે અને તેના ગાયનથી સ્તબ્ધ બનેલાં નીરવ જંગલનાં ઝાડવાં પણ જાણે કે વિલાપ કરી રહ્યાં છે. આ રાગથી અગ્નિ પ્રકટે છે, પાણીનો કોસ આપોઆપ જ ચાલવા લાગે એવો એનો પ્રભાવ છે.

રાગિણી તોડી

અંગમાં ઊત્પન્ન થયેલા કામવિકારમાં ભાન ભૂલેલી,

હાથમાં વીણા લઈને ગાન કરતી, દિવસના પ્રથમ પ્રહરે એક પર્વત પર નાના ઝરણા પાસે, ઝાડ નીચે રાગિણી તોડી (ટોડી) બેઠેલી છે. તેની ચોતરફ બેઠેલા જંગલનાં મૃગલાં તેના સંગીતથી મુગ્ધ થઇ ગયાં છે ક્વચિત કમળ જેવાં નેત્રોથી જાણે કટાક્ષ કરતી હોય તેવી રાગિણી તોડી, પાસેનાં લતામંડપમાં પણ જઈને ઊભી રહે છે. ગૌરવર્ણના શરીર પર કર્પૂરનો લેપ કર્યો છે. શ્વેત અથવા લાલ ઓઢણી ઓઢી, શ્યામ કંચુકીથી સ્તન પ્રદેશ કસેલો છે.

રાગિણી ગૈારી

શ્યામ વર્ણના શરીર પર શ્વેત વસ્ત્રો અને સ્તન પર શ્યામ રંગની કંચુકી છે. મુખની કાંતિ ચંદ્રિકા જેવી છે. હાથમાં ફૂલની છડી અને કાનમાં આંબાના મ્હોરના ઝુમખાથી શોભતી, મદ્યપાનના નશાથી બેહોશ બનેલી, મધુપાનના ખેલથી થાકીને અશક્ત થઈ ગયેલી, કોયલના જેવા કંઠવાળી, ગાવાનો વૃથા પ્રયત્ન કરતી, રાગિણી ગૌરી એક બાગમાં સંધ્યા સમયે આળોટી રહી છે.

રાગિણી ગુણકલી

મેલાં વસ્ત્રો પહેર્યાં છે, પોતાના પતિ માલકૌંશના વિરહાગ્નિથી તેનું શરીર કૃશ થઈ ગયેલું છે. લાંબા અને ઊંડા નિશ્વાસ નાખી પ્રાતઃકાળમાં વિલાપ કરી રહી છે, નેત્રોમાંથી વહી જતી અખંડ અશ્રુધારાથી કંચુકી ભીંજાઈ ગઈ છે. શણગાર વિનાના કેશ છૂટા રાખીને, કદમના અથવા આંબાના વૃક્ષ નીચે, ધડ સાથે માથું ટેકવીને રાગિણી ગુણકલી બેઠી છે.

રાગિણી ખંભાવતી

પૂર્ણચંદ્ર સમાન મુખનો પ્રકાશ અને કોયલ જેવી વાણી તેમજ મૃગ જેવાં નેત્રો, જેના છે તેવી રાગિણી ખંભાવતી મધ્યરાત્રિએ, પોતાના પતિ માલકૌંશની રાહ જોઈને પલંગ પર બેઠી છે. તેણે લાલ કસુંબી રંગની ઓઢણી અને લીલા રંગની કંચુકી કસી છે, કંચુકીની અંદરનું ગુલાબી વસ્ત્ર સ્પષ્ટ જોઈ શકાય છે. તેણે શરીર પર મણિમાણિક્ય ઈત્યાદિ આભૂષણો ધારણ કરી, કપાળમા કસ્તુરીનું તિલક કર્યું છે. પલંગ પાસે કોયલ જેવું એક પક્ષી રમી રહ્યું છે. રાત્રિ દિવસ ખંભાવતી ગાયન વાદન અને નૃત્યમાં જ આનંદમય રહે છે.

રાગિણી કુકુભ

ઉજાગરાથી ભરેલાં જેના લાલ નેત્રો ચાડી ખાય છે કે તેણે આખી રાત પોતાના પતિ સાથે રતિક્રીડા કરેલી છે. હાર તૂટી ગયા છે, કેશ વિખરાઈ ગયા છે, કંચુકી ફાટી ગઈ છે, કંકણ તૂટેલાં જેવા થઇ ગયા છે, બોલતાં જીભ તતડાય છે, એવી રાગિણી કુકુભ દિવસના દ્વિતિય પ્રહરે આળસને લીધે, પગની એડી પર ભાર દઈને શરીર મરોડે છે.

રાગ હિંડોલ

શરીરની કાંતિ સુવર્ણ જેવી છે. સ્વરૂપમા કામદેવ સરખો છે. આખા અંગે શણગાર સજ્યા છે, પીળા પોશાક અને મણિ જડેલા મુકુટથી શોભતો રાગ હિંડોલ સાંજના

સમયે, વસંત ઋતુમાં (ફાગણ-ચૈત્ર), સોનાના હિંડોળામાં બેસી ધીમે ધીમે ગાયન ગાય છે. અને તેની પાંચ પત્નિઓ પૂર્ણપ્રેમયુક્ત તેને ઝુલાવી રહી છે. આ રાગ બ્રહ્માના નાભિ પ્રદેશમાંથી અથવા મહાદેવજીના ઉત્તર દિશા તરફના મુખમાંથી ઉત્પન્ન થયો છે. આ રાગ ગાયાથી હિંડોળો આપોઆપ સ્વાભાવિક રીતે જ ઝૂલે છે. હિંડોલ સાંભળ્યાથી માણસ અફીણીની જેમ ઝોકાં ખાય છે.

રાગિણી રામકલી

શરૂમાં સ્વામિનું મન હરી લેવાના મનોરથોથી ગાયન ગાતી, પછીથી સ્વામિની રાહ જોઇને કંટાળેલી, ક્રોધયુક્ત મુખમુદ્રાવાળી રાગિણી રામકલીને, તેનો પતિ હિંડોલ સવારના સમયે તેને મનાવે છે. પોતે આપેલા વચન મુજબ તે ન આવ્યો તેથી પશ્ચાતાપ કરતો રામકલીના ચરણોમાં પડી ઘણી જ નમ્રતાથી ક્ષમા માગી રહ્યો છે, તેમ છતાં રામકલી રાજી થતી નથી. તેણે કપાળમાં કસ્તુરીની રેખા ખેંચી છે. આસમાની અથવા પીળા રંગનાં વસ્ત્રો પરિધાન કર્યાં છે. શરીરનો રંગ સુવર્ણ જેવો છે.

રાગિણી દેશાખ

ઘણુંજ ભયાનક, બિહામણું જેનું સ્વરૂપ છે, કાળા રંગનો, ગળા પાસેથી ફાટી ગયેલો ઝબ્બો પહેર્યો છે, બંને હાથ પર ધૂળ ચોંટેલી છે. એક હાથમાં ઉઘાડી તલવાર છે. કુસ્તીબાજ પહેલવાન જેવું જેનું શરીર છે. આખા શરીરમાં

વ્યાપેલા વીર રસથી રોમેરોમ ઊભાં થઈ ગયેલાં છે, કામ-વાસનાથી જાણે કે બ્હાવરી બની ગઇ છે. દિવસના દ્વિતિય પ્રહરમાં પોતાના પતિ હિંડોલને બગલમાં લઇને ઊભી છે અને હિંડોલની બીજી પત્નિઓને સ્હેજ પણ હિંડોલ નજીક આવવા દેતી નથી. પતિને તેની બીજી પત્નિઓ સાથે જવા પણ દેતી નથી. શરીર પર જે ઝબ્બો પહેર્યો છે તે પર પુરુષનાં થોડાં વસ્ત્રો પરિધાન કરેલાં છે જેથી રાગિણી દેશાખ સ્ત્રી છે કે પુરુષ તે પણ ઓળખવું મુશ્કેલ બને છે.

રાગિણી લલિતા

ગૌર વર્ણનું શરીર છે, તે પર દાડમની કળી જેવા રંગના ઝીણા વસ્ત્રો ધારણ કર્યાં છે, તેમાંથી દેહની વીજળી સરખી કાંતિ ચમકી રહી છે. આંખમાં કાજળ, ગળામાં પુષ્પોની માળા અને રક્તવર્ણા ઓષ્ટ છે, મુખમુદ્રા ચંદ્ર જેવી દેદિપ્યમાન છે. મોળે શૃંગાર સજીને મંદ હાસ્યયુક્ત વિલાસથી, પુષ્પોના પલંગ પર સુઇ રહેલી રાગિણી લલિતા, કામાવેશમાં ગાંડીતૂર બની બિમાર મનુષ્ય જેમ તરફડી રહી છે પલંગ પાસે એક દાસી બેઠેલી છે જે લલિતા સામે જોઇ રહી છે તેના હાથમાં ફૂલનો હાર છે. એક વૈદ જેવો દેખાતો માણસ લલિતાના હાથની નાડી જાણે કે તપાસી રહ્યો છે.

રાગિણી બિલાવલ

શરીરની પ્રભા વીજળી સરખી છે. લીલા રંગની કંચુકી પર લાલ રંગનો પોષાક સજ્યો છે. પોતાના પતિએ કરેલા

સંકેત મુજબ તેની રાહ જોઈ રહી છે, કામવેદનાથી વિહ્વળ થયેલી તે પોતાના પતિનું ધ્યાન ધરીને દિવસના પહેલા પ્રહરમાં, વનના લતામંડપમાં બેઠેલી છે.

રાગિણી પટમંજરી

પોતાના પતિ હિંડોલના વિયોગને લીધે, રાત્રિ સમયે, દિશારૂપી વસ્ત્ર ધારણ કરીને, પલંગમાં બેહોશ થઈને પડી છે. તેના હાથ પર એક પોપટ બેઠો છે વિરહાગ્નિના દાહથી જાણે કે ગળામાં પહેરેલી પુષ્પમાળા કરમાઈ ગઈ છે પળેપળે રાગિણી પટમંજરી વિયોગથી દુર્બળ થતી જાય છે. તેને નથી ગમતાં ખાનપાન, દાસદાસીઓ કે વસ્ત્રાલંકાર.

રાગ દિપક

આ રાગ વિષે બે માન્યતાઓ છે. (૧) રક્તવર્ણના શરીર પર લાલ રંગનો પોષાક અને ગળામાં મોટાં મોતીની માળા પહેરી, મદમત્ત હાથી પર કેશ છૂટા રાખીને, મધુર ગાન કરતો રાગ દિપક બેઠો છે. તેની અંબાડીમાં આસપાસ તેની પાંચેય ભાર્યાઓનું ટોળું પણ જણાય છે. (૨) શરમને લીધે એક ઓરડીમાં દિપક બુઝાવીને તે એક ચંદ્રમુખી સ્ત્રી સાથે વિલાસ કરી રહ્યો છે. ઓરડીમાંનો દિપક બુઝાવેલો છે તેમ છતાં રાગ દિપકનું કપાળ સૂર્ય જેમ ઝગઝગે છે. ગ્રીષ્મ ઋતુ (જેઠ અને અષાઢ) નો સમય છે. મહાદેવજીના પૂર્વ દિશા તરફના મુખથી અથવા સૂર્યના તેજથી રાગ દિપકની ઉત્પત્તિ થયેલી છે.

આ રાગથી બુઝાયેલો દિપક ઝળહળી ઊઠે છે.

આ રાગ ગાનારના હૃદયમાં પણ અગ્નિ પ્રકટે છે, જેના દાહથી ગાયકનું આખું અંગ બળે છે. આ રાગ વિષે એક માન્યતા છે કે અકબરની પુત્રીનો રોગ મટાડવા, અકબરના ઘણા જ દબાણથી તાનસેને મધ્ય રાત્રીએ દિપક ગાયો, જેના પ્રભાવથી નગરના દિપકો ઝળકી ઊઠયા. રાગ દિપકના દાહથી બળતું તાનસેનનું આખું શરીર વડનગર લઈ જવામાં આવ્યું કારણ, તાનસેનનો દાહ મટાડવા મેઘમલ્હાર ગાનાર કોઈ હતું નહિ. વડનગરમાં 'તાની' નામની નાગરજ્ઞાતિની કુમારીએ, જીવન અને મરણ વચ્ચે ઝોલાં ખાતા તાનસેનને જોઇને મેઘમલ્હાર ગાયો જેનાથી મૂશળધાર વરસાદ તૂટી પડયો, વરસાદના તે પાણીમાં તાનસેને સ્નાન કર્યું અને તે રોગમુક્ત થયા.

રાગિણી દેશી

દિવસના બીજા પ્રહરે, ગૌર વર્ણના શરીર પર લીલા રંગના વસ્ત્રો ધારણ કરીને, પ્રસન્ન ચિત્તે રાગિણી દેશી પોતાના સુતેલા પતિને વીંઝણો લઈ પવન ઢાળે છે. તેના સુદઢ શરીરના દરેક અંગમાંથી યૌવન છલકાઈ જાય છે અને તેથી રાગિણી દેશીને પતિ સાથે કામક્રીડા કરવાની તીવ્રેચ્છા છે.

રાગિણી કામોદી

જંગલમાં એક વૃક્ષ ઉપર ચાતક પક્ષીને બોલતું સાંભળીને, પોતાના પતિને યાદ કરીને તેની રાહ જોતાં, તેજ ઝાડ નીચે ઉદાસ ચિત્તે, દિવસના બીજા પ્રહરે અશ્રુપાત કરતાં કરુણ ગાન કરી રહી છે. સુવર્ણવર્ણના શરીર પર લાલ ઓઢણી અને સફેદ કંચુકીથી તેનો દેહ શોભી રહ્યો છે.

રાગિણી નટ

કેસરી વર્ણના શરીર પર લાલ રંગનાં વસ્ત્રો અને વિવિધ અલંકારો ધારણ કરી, ગજરાજની પીઠ પર એક હાથ મૂકી રાગિણી નટ, ઘણી જ ક્રોધાયમાન થઈને ઊભેલી છે. તેના બીજા હાથમાં ખુલ્લી તલવાર છે. તેણે પહેરેલાં વસ્ત્રો પુરુષ જેવા છે. સામે જમીન પર દુશ્મનનું ધડ પડેલુ છે અને એક માણસ ખુલ્લી તલવાર અને ઢાલ લઈ રાગિણી નટ સામે જોઈ રહ્યો છે. નટ સાથે તેની કેટલીક સખીઓ પણ ઊભેલી જણાય છે આ વખતે દીવાબત્તિનો સમય થઈ ગયો છે.

રાગિણી કિદારા

સ્વરૂપ મનોહર છે. મુનિના જેવો વેષ પહેરીને, શરીરે વિભૂતિ લગાવી, મધ્ય રાત્રીએ અરણ્યમાં શિવની ભક્તિ કરતાં મંત્રોચ્ચાર કરતી, ધ્યાનસ્થ થઈ બેઠેલી છે કમળ જેવા નેત્રો છે. કપાળમાં બીજનો ચંદ્ર ચમકે છે. સર્પની જનોઇ પહેરી, માથે જટા ધારણ કરી રાગિણી કિદારા ભક્તિમાં લીન થઈ ગઈ છે.

રાગિણી કાન્હરા

જમણા હાથમાં તલવાર અને ડાબા હાથમાં હાથીનો ખેંચી લીધેલો દાંત પકડીને, રાત્રિના પ્રથમ પ્રહરે રાગિણી કાન્હરા અભિમાનથી મંદમંદ હાસ્ય કરતી ઊભી છે. રાગિણી

રાગિણી મ્હારવા

જરીયલ સાડી, વિવિધ પુષ્પોનાં આભૂષણો, અને જુદા જુદા રંગનાં વસ્ત્રો પહેરીને, કામરસથી પરિપૂર્ણ થયેલી, ખુશી થઈ ને રાગિણી મ્હારવા એક બાગમાં પોતાની સખીને ચુંબન કરવા મસ્તી કરી રહી છે. તેના ગળામાં મોતીની માળા અને કાનમાં નીલમ લટકે છે. આ સમયે દિવસનો ત્રીજો પ્રહર થઈ ગયો છે.

રાગ મેઘ

ચાતક, મયૂર વગેરે પક્ષીઓ કલરવ કરી રહ્યાં છે. રાત્રિના ચોથા પ્રહરે વિજળીના ચમકારા અને મેઘ ગર્જનાઓથી મૂશળધાર વરસાદ વરસી રહ્યો છે. આ સમયે બળવાન રાગ મેઘ, શૂરવીરોની સભા ભરી, ખુલ્લી તલવાર સાથે મૃગચર્મના સિંહાસન પર બેઠેલો છે. તેના શરીરનો વર્ણ સોના જેવો છે. મુખકમળ શ્યામ રંગનું છે. માથા પર રત્ન જડિત મુકુટ ચમકીને રહ્યો છે. રાગ મેઘ બંસી બજાવી રહ્યો છે અને સભામાં કેટલીક વારાંગનાઓ નૃત્ય કરી રહી છે. આ રાગ ગાવાથી વરસાદ આવે છે. કામવાસનાનો અગ્નિ શાંત થાય છે. રાગમેઘના શ્રવણથી ગરમીના રોગથી પિડાતા દરદીઓ તંદુરસ્ત થાય છે. બ્રહ્માના આકાશ તરફ રહેલા મુખમાંથી —ગર્જનાઓથી આ રાગની ઉત્પત્તિ થઈ છે.

રાગિણી ટંક

મધ્ય રાત્રિનો સમય થઈ ચૂકયો છે, હજૂય તેનો પતિદેવ આવ્યો નથી. શોક ભરેલા ઊંડા નિશ્વાસ નાખતી, વ્યાકુળ અંગવાળી, વિયોગમાં ઝુરતી રાગિણી ટંક કમળનાં પુષ્પોની સેજ પર બેઠેલી છે.

રાગિણી મલ્હાર

ગૌર અંગ પર મલિન વસ્ત્રો ધારણ કર્યાં છે. પોતાના પતિદેવ મેઘના વિયોગથી, હરિણાક્ષી રાગિણી મલ્હાર અશ્રુપાત કરી રહી છે, સીતકાર કરી રહી છે. તેણે ચમેલીના પુષ્પોનો શણગાર કર્યો છે. તેના હસ્તકમલમાં વીણા છે જેના વાદનથી કંઈક શાંતી અનુભવવા પ્રયત્ન કરી રહી છે; તે સમયે વર્ષાઋતુની મધરાત છે.

રાગિણી ગુર્જરી

પતિ વિયોગથી ચેન પડતું નથી તેથી પલંગમાં ઊભી થઈ ગયેલી રાગિણી ગુર્જરી, હાથમાં કરતાલ લઈને મધુર ગાયન ગાઈ રહી છે. તેની આજુબાજુ તેની સખીઓ અને ગાયોનાં ટોળાં છે. દિવસના તૃતીય પ્રહરની શરૂઆત થઈ ગઈ છે. રાગિણી ગુર્જરીએ સોળે શણગાર સજ્યા છે. લાલ રંગની સાડી પહેરી છે. સિંહ જેવી પાતળી કમરના ઉપરના ભાગમાં પીળી કંચુકી કસેલી છે.

રાગિણી ભૂપાલી

ગૌરવર્ણના શરીર પર શ્વેત વસ્ત્રો અને હિરાનાં આભૂષણો પહેરી, રાગિણી ભૂપાલી સાંજને સમયે હાથમાં પુષ્પમાળા

લઈ પોતાના પતિદેવની રાહ જોઈ રહી છે. પતિદેવના મિલન-ની પળો નજીક આવે છે તેથી તે આનંદિત થયેલી છે તેના હાથમાં મેંદી લગાવેલી છે. શરીરે મધુમાધવી અથવા કેસરનો લેપ કરેલો છે. તેના મુખની કાંતી ચંદ્ર જેવી ઉજ્જવળ છે. એક મત એવો પણ છે કે પતિદેવનું ધ્યાન ધરીને, તેની ભક્તિમાં રાગિણી ભૂપાલી મગ્ન થઈ ગયેલી છે.

રાગિણી દેશકાર

સુવર્ણ વર્ણનું શરીર છે. ડાબા ગાલ પર એક કાળો તલ છે. શરીર પર આભૂષણો પહેરેલાં છે. કપાળમાં ચંદન-ની રેખા કરી, રાત્રિના પ્રથમ પ્રહરે રાગિણી દેશકાર પોતાના પતિદેવ રાગ મેઘને રીઝવી રહી છે.

હવે હનુમંત મત પ્રમાણે દરેક મુખ્ય રાગને પુત્રીઓ પણ ગણાવેલી છે. જેનાં નામ નીચે મુજબ છે.

ભૈરવની પુત્રીઓ—લલિત, બિભાસ, રામકલી, ગુણકલી, પટમંજરી.

માલકૌંશની પુત્રીઓ—સુહા, ખંભાવતી, માલીગૌરા, જૈતીગૌરી, શ્યામગુર્જરી,

હિંડોલની પુત્રીઓ—વસંત, પંચમ, પૂર્વી, ટોડી, પરજ

દિપકની પુત્રીઓ—શુદ્ધનાટ, કલ્યાણ, કિદારા, પુરિયા, બિરવા

શ્રી ની પુત્રીઓ—ગૌરી, કુકુભ, ધન્યાશ્રી, અહિરી, માલશ્રી

મેઘની પુત્રીઓ—મલ્હાર, કામોદ, ગૌડ, મધુનેહ, માદનેહ.

હવે શિવમત વિષે જોઈએ. આ મતમાં શ્રી મહા દેવને સંગીતના સર્વોપરી સંગીતજ્ઞ માનવામાં આવતા. ગાવાનો ઢંગ ઉત્તમ, કઠણ અને અતિ પ્રાચીન હતો. આ મતમાં આલાપચારીની રીતે ગવાય છે. ધ્રુપદને આ મતમાં ઝાઝું મહત્ત્વ આપવામાં આવતું. (આ રાગોનાં કુટુંબ હનુમંત મત પ્રમાણે છે. આ મતમાં મુખ્ય છ રાગો છે,) જે ભેદ છે તે નીચે જણાવેલા છે.

શ્રી, વસંત, પંચમ, ભૈરવ, મેઘ, નટનારાયણ

શ્રી રાગની ભાર્યાઓ—માલવી, ત્રિવેણી, કેદારા, ગૌરી, મધુમાધવી અને બહારી. શ્રીના આઠ પુત્રોનાં નામ હનુમંત મત પ્રમાણે છે, કવચિત્ તેમાં થોડો ફરક જોવામાં આવે છે. આખો પરિવાર શિશિર ઋતુમાં ગવાય છે

વસંતની ભાર્યાઓ-દેશી, દેવગિરી, વૈરાટી, તોડિકા, લલિતા અને હિંડોલી. વસંતના પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે હિંડોલના જે પુત્રો છે તે ગણાય છે.

પંચમની પત્નીઓ-બિભાસ, ભૂપાલી, કર્ણાટકી, બડહંસ અને માલશ્રી. પંચમના પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે માલ કૌંશના પુત્રો છે તે. કવચિત્ થોડો ફરક જણાય છે આખો પરિવાર વસંત ઋતુમાં ગવાય છે.

ભૈરવની પત્નીઓ-ભૈરવી, ગુર્જરી, રેવા, ગુણકલી, બંગાળી અને હેલી

ભૈરવના આઠ પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે ભૈરવના જે

આઠ પુત્રો છે તે જ ગણાય છે. આખો પરિવાર ગ્રીષ્મ ઋતુમાં ગવાય છે.

મેઘની ભાર્યાઓ—મલ્હાર, સોરઠી, આશાવરી, માલકૌંશ, ગંધાર, અને રસશૃંગાર. મેઘના આઠ પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે મેઘ રાગના જે પુત્રો છે તે જ મનાય છે. આ પરિવાર વર્ષાઋતુમાં ગવાય છે.

નટ નારાયણની પત્નીઓ—કામોદી, કલ્યાણી, અહિરી, નાયકી, સારંગ અને હમીરનાટ. નટનારાયણના આઠ પુત્રો હનુમંત મત પ્રમાણે દિપકના જે પુત્રો છે તે. આ આખું કુટુંબ હેમંતમાં ગવાય છે.

હવે કૃષ્ણ મત (કાલિનાથ મત) વિષે અધ્યયન કરીએ. શ્રીકૃષ્ણ સંગીતના પારંગત વિદ્વાન ગણાતા. સંગીત શાસ્ત્રમાં તેમનો પણ એક સ્વતંત્ર મત છે. આ મતને માનનારાઓ શ્રી કૃષ્ણને સંગીતના પ્રસ્થાપક ગણે છે. આ મતમાં ઠુમરી, ગરબી, રાસગીતો વગેરે કર્ણપ્રિય ગીત પ્રબંધોને વધુ મહત્ત્વ આપવામાં આવતું, તેમછતાં આ મતમાં કદીક શિવ મતના કઠિન પ્રકારો ગવાય છે. કૃષ્ણ મતમાં મુખ્ય છ રાગોનાં નામ શિવ મત પ્રમાણે જ છે, પરંતુ આ રાગોની પત્નીઓનાં નામમાં નીચે મુજબ ફરક છે.

શ્રી ની પત્નીઓ—ગૌરી, કુલાહલ, ધવલ, રૌરાની, માલકૌંશ અને દેવગંધાર. શ્રીના આઠ પુત્રોનાં નામ સિંધુ, માલવ, કલ્યાણ, ગુણસાગર, કુંભ, અગડ, ગંભીર, અગડ. આખો પરિવાર શિશિર ઋતુમાં ગવાય છે.

વસંતની ભાર્યાઓ–અનદોલી, ગમકી, પટમંજરી, ગૌડગિરી, ધાનકી, અને દેશાખ. વસંતના આઠ પુત્રો છે ચંદ્રબિંબ, મંગલ, શેાભા, આનંદ, વિનેાદ, ગૌરા, પ્રધાન અને હિંડાલ. આ આખું કુટુંબ વસંત ઋતુમાં ગવાય છે.

પંચમની પત્નીઓ–ત્રિવેણી, સર્વતિર્થા, અભિરી, કુકુભ, ભૈરારી અને આશાવરી. પચંમના આઠ પુત્રો, કુંતલ, કમલ, કલિંગ, કુસુમ, ચંપક, રામ, લહિલ અને હિમાલ. પંચમનેા પરિવાર શરદ ઋતુમાં ગવાય છે.

ભૈરવની પત્નીઓ–ભૈરવી, ગુર્જરી, બિલાવલી, ભાગા, કર્ણાટકી અને રક્તહંસા. ભૈરવના આઠ પુત્રોનાં નામ આ પ્રમાણે છે હરખ, દેશાખ, માલકૌંશ, માધવ, બિલાવલ, બલનેહ, મધુ અને લલિત. ભૈરવનેા આ પરિવાર ગ્રીષ્મ ઋતુમાં ગવાય છે.

મેઘની પત્નીઓ—બંગાલી, મધુદા, કામેાદી, દેવતિર્થા, દિવાલી, ધન્યાશ્રી. મેઘના પુત્રો છે, જલધર, સારંગ, કિદારા, શંકરાભરણ, મ્હારવા, ગજધર, ગંધાર અને શહાના, આ પરિવાર વર્ષાઋતુમાં ગવાય છે.

નટનારાયણની ભાર્યાઓ—ત્રિવનકી, તિલકી, પૂરણી, ગધારી, રમા, અને સિંધમલ્હારી. નટ નારાયણના પુત્રેા આ પ્રમાણે છે. દિપક, મેવાડ, મષ્ટાનક, પ્રબલ, ચંદ્રક, નંદ, ખેાખર અને ભંવર,

હવે ભરત મત જોઈએ.

પ્રાચીનકાળમાં ભરત નામના એક મહાન ઋષિ થઈ ગયા. જેવી રીતે રસાલંકારશાસ્ત્રમાં તેમનો મત છે તેવી જ રીતે સંગીતશાસ્ત્રમાં પણ તેમનો સ્વતંત્ર મત છે. આ મત હનુમંત મત મુજબ વિશેષતઃ ખયાલ, ટપ્પાને વધુ મહત્ત્વ આપે છે. આ ઉપરાંત ભજન-કિર્તનને પણ આ મતમાં અગ્રસ્થાન છે. ભરતમતના મુખ્ય છ રાગો અને તેમનો પરિવાર નીચે જણાવેલ છે.

ભૈરવનો પરિવાર શરદ ઋતુમાં ગવાય છે. તેની પત્નીઓનાં નામ આ પ્રમાણે છે મધુમાધવી, લલિતા, વિરાટી, ભૈરવી અને ભલી. ભૈરવના આઠ પુત્રો-દેશાખ, વૃક્ષ, લલિત, માધવ, બિલાવલ, બંગાલ, બિભાસ અને પંચમ. આ આઠ પુત્રોની પત્નીઓનાં નામ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે અનદોલી, ભલગુર્જરી, પટમંજરી, ગીરવી, બિલાવલી, સુહા, સોરઠી અને ખંભારી.

માલકૌંશના પરિવારનો શિશિર ઋતુમાં પ્રયોગ થાય છે. માલકૌંશની પત્નીઓ છે ગૌરી, કુમાલી, ટોડી, ખંભાવતી અને કુકુભ. તેના પુત્રો છે ગંધાર, શુદ્ધ, પરિક્ષણ, શહાના ત્રપક્ષણ, સગતણુલૈયા, માલીગૌરા અને કામોદ. આઠ પુત્રોની ભાર્યાઓ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે ધન્યાશ્રી, માલશ્રી, જેતશ્રી, સુધરાઇ, ગંધારી, ભીમપલાસી, દુર્ગા અને કામોદી.

હિંડોલનો પરિવાર વસંત ઋતુમાં ગવાય છે. તેની રાગિણી પત્નીઓ આ પ્રમાણે છે રામકલી, આશાવરી, માલાવતી, દીવાલી(ળી) અને સથી. તેના આઠ પુત્રો છે

વસંત, મ્હારવા, કુંતલ, ભખારખીદ, લંકાદહન, નાગદહન અને ધવલ. આ પુત્રોની ભાર્યાઓ અનુક્રમે છે લીલાવતી, કિરવી, જૈતી, પૂરબી, પારાવતી, તિરવન, દેવગિરી અને સરસ્વતી.

દીપકનો પરિવાર ગ્રીષ્મ ઋતુમા ગવાય છે. તેની પાચ ભાર્યાઓ છે. કિદારા, ગૌરા, ગૌડ, ગુર્જરી અને રૈશની તેના આઠ પુત્રો તે કુસુમ, ટંક, નટનારાયણ, બિહાગડા, ભરદોસ્ત, રહમમંગલા, મંગલાષ્ટક અને અડાણા. આ આઠ પુત્રોની પત્નીઓ અનુક્રમે છે મંગલગુર્જરી, ઝીઝોટી, માલગુર્જરી, ભૂપાલી, મનોહરી, અહિરી, ઈમન અને હમીર

શ્રીના કુટુંબનો પ્રયોગ હેમંત ઋતુમાં થાય છે. તેની પત્નીઓ છે સિંધવી, કાફી, ઠુમરી, વિચિત્રા અને સોરઠી. તેના આઠ પુત્રો તે શ્રીગ્વન, કુલાહલ, સાવંત, શંકર, રાગેશ્વર, ખટ, બડહંસ અને દેશકાર. શ્રીની પુત્રવધુઓ અનુક્રમે છે ત્રિન્ત્યા, દયાવતી, કુંભા, મોહિણી, સર્વા, ક્ષેમા, શશિરેખા, અને સદાસતી.

મેઘનો પરિવાર વર્ષાઋતુમા ગવાય છે. તેની પત્નીઓ છે મલ્હાર, સારંગ, દેશી, ઋતુવલ્યા, અને કાવેરી તેના પુત્રો તે કલાયગ, વાઘેશ્વર, શહાના, પૂરિયા, કાન્હરા, તિલક, અસથ અને શંકરાભરણ મેઘની પુત્રવધુઓ અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે કગ્ણાવટી, ગાવદી, કદમનાટ, બહારી, ઝાઝ, પરજ, શુદ્ધ-નાટ અને પટમંજરી.

આમ સંગીતશાસ્ત્રમા ચાર મતો મનાય છે આ ઉપરાત

પિંગલનાથ મત પણ છે પરંતુ તે પિંગળશાસ્ત્રને વિષે છે. હવે ઉપરોક્ત મતોમાં સ્ત્રી રાગ અને પુરુષ રાગ જોવામાં આવે છે તદુપરાંત નારદે પોતાના 'સંગીત મકરંદ'માં પણ રાગના, પુરુષ રાગ, સ્ત્રી રાગ અને નપુંસક રાગ, એવા ત્રણ ભેદ બતાવ્યા છે. પ્રાચીનકાળમાં આનો અર્થ એ થતો હતો કે પુરુષ રાગ ફક્ત પુરુષના કંઠમાં જ શોભા આપે છે. સ્રીરાગ ફક્ત સ્રીના કંઠમાં શોભે છે અને નપુંસક રાગ, પુરુષ અથવા સ્ત્રી બંને ગાઈ શકે. પ્રાચીનકાળનું આ વર્ગીકરણ આજે પણ કંઈક અંશે સાચું લાગે છે. દા. ત. પુરુષ રાગ માલ-કૌંશ, પુરુષના કંઠમાં વધારે રંગત જમાવે છે. ભૈરવી સ્ત્રીના કંઠમાં વધુ દીપે છે વગેરે.



પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો

સરસ્વતી સંગીત કેન્દ્ર (રજી નં. ૩૧)

રાયપુર ચકલા, અમદાવાદ ૧.

(ઓચ્છવલાલ શામળદાસ શાહ સંચાલિત)

સંગીત દ્વિતીય વર્ષ

સમય ૩ કલાક ગુણ ૭૫

अ

૧. કોઈ પણ એક વિષય પર આશરે ૩૫ લીટીનો નિબંધ લખો.

(આ) હિન્દુસ્તાની સંગીતના મુખ્ય સિદ્ધાંતો (ર) ભારતીય સંગીતમાં રાગ અને રસ. (ગ) અકબર અને સંગીત (મ) ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં 'ઘરાણું'.

૨. વેદકાળથી ઈ. સ. ૧૩૦૦ સુધીના સંગીતના ઈતિહાસનું વિહંગાવલોકન કરો.

૩ સમજાવો :–કલાવંત, ગાયક, નાયક, મૂર્છના, ગાયકોના ગુણાવગુણ, મધ્યકાલીન અને આધુનિક શુદ્ધ સપ્તક.

૪. કોઈ પણ ચારના જવાબ આપો :–(આ) પાશ્ચાત્ય સંગીતના મેજર સ્કેલ વિષે શું જાણો છો? (ર) 'વાણી' એટલે શું. (ગ) શ્રુતિઓ કેટલી છે? દરેકનાં નામ આપો. (મ) નવ રસનાં નામ આપો. (પ) ભરત નાટ્ય શાસ્ત્ર અને સંગીત રત્નાકરની તુલના કરો. (ધ) લેખકોનાં

થાટ અને રાગ (નિ) વિવાદી સ્વર અને વર્જીત સ્વર.

૩. નીચેના કેાઈપણ ત્રણ રાગેાની પકડ, ભાતખંડેજી તથા ગાંધર્વ લિપીમા લખેા :–
જયજયવતી, અડાણા, દરબારીકાનડા, તિલકકામેાદ, કલ્યાણ, દેશ

૪. કેાઈપણ એક તાલ લિપીબદ્ધ લખેા :–
બ્રહ્મતાલ, મત્તતાલ, રુદ્રતાલ.

૫. 'પગ ઘુંઘર બાધ મીરા નાચી રે' માલકૌંસની આ ચીજને દરબારી કાનડામાં લિપીબદ્ધ ગેાઠવેા

૬. નીચેનાં વાદ્યો મેળવવાની રીત બતાવેા :–
વાયેાલીન, સિતાર, દિલરૂબા.

૭. (સા) ત્રિતાલ અને ઝપતાલની તુલના કરેા.
(રે) મધ્યકાલીન સંગીતના ગ્રથેા કયા કયા છે?
(ગ) તમારી પસંદગીના કેાઈપણ બે સમપ્રકૃતિ રાગેાના પંદર પંદર લીટીમાં રાગવિસ્તાર લખેા

વાદન વિભાગ

શરણાઇ :—ભારતનું જ એ સુશીર વાદ્ય છે. લાકડાની ભુંગળીમા હવા ફુંકવાના સિદ્ધાંતેાને આધારે આ વાદ્ય વાગે છે. શરણાઈની લાકડાની ભુંગળીના સાકડા છેડે, લગભગ બેથી અઢી ઈંચની લંબાઈવાળી એક પિત્તળ (અથવા સ્ટીલ)ની નળી પેચથી (આંટાથી) બેસાડેલી હેાય છે. ભુંગળીના બીજા છેડે ધાતુની એક બીજી નળી પેચથી ચઢાવવામાં આવે છે. આ નળીનેા બીજો ભાગ (શરણાઈનેા પહેાળેા છેડેા) પીત્તળ

નાના વાટકા જેવો હોય છે અને તેની ત્રિજ્યા લગભગ અઢી ઈંચની હોય છે. આમ બંને છેડે ધાતુની ભુંગળીઓવાળી લાકડાની ભુંગળીની કુલ લંબાઈ એટલે કે શરણાઈની લંબાઈ, લગભગ ૧૪ થી ૧૬ ઇંચની હોય છે હાલમાં તો ૧૮ ઇંચની શરણાઈ પણ પ્રચારમાં છે શરણાઈના સાંકડી ગોળાઈ બાજુવાળા છેડે પેન્સીલ આકારની લગભગ બે ઇંચ લાંબી એક નળી બેસાડવામાં આવે છે, આ નળી પેચથી બેસાડવામાં આવતી નથી પરંતુ તે ફક્ત મોંની હવા અયોગ્ય રીતે બહાર ન નીકળી જાય એવી રીતે લાકડાની ભુંગળીમાં ઠસાવી દેવામાં આવે છે.

હવે તાડના પત્તાને પાણીમા ભીંજાવીને ૪ અથવા ૮ બેવડ વાળીને તેને ત્રિકોણાકાર આપવામા આવે છે આ ત્રિકોણાકારનો એક છેડો કાતરથી કાપવામા આવે છે, આ કાણું બરાબર ગોળ થાય એટલા માટે તેમાં એક જાડા સોયા જેવો નાનો ગોળ ભાલો પરોવવામાં આવે છે આથી પત્તાનો આકાર ત્રિકોણાકાર અંગ્રેજી અક્ષર V ને નીચેના ભાગમાં છિદ્ર કરીએ એવો થાય છે. આ પત્તાને પેન્સીલ આકારની ઉપરોક્ત નાની નળી પર ઠસાવી દેવામા આવે છે. પત્તાના આ ત્રિકોણાકારને મોમા મૂકી, તેમાં જોરથી ફુંક મારતાં શરણાઈ વાગે છે

શરણાઈની એક બાજુએ ૮ છિદ્રો હોય છે આ છિદ્રોની બરોબર નીચે એક બીજું છિદ્ર હોય છે જેને 'પપૈયા' કહેવાય છે.

ઉપરનાં છિદ્રો પર બંને હાથની આંગળીઓની અને પપૈયા

પર અંગુઠાની કળા દર્શાવવાની હોય છે. શરણાઈમાં ફુંક મારીને બંસી જેમ છિદ્રોને બંધ કરવાથી અને ઉઘાડવાથી ધાર્યા સ્વરો નીકળે છે.

શરણાઈનું લાકડું જો ઉત્તમ પ્રકારનું અને મજબૂત ન હોય તો થોડા જ સમયમાં છીદ્રો મોટાં થઈ જાય છે અને શરણાઈ નકામી બને છે. શરણાઈ માટે મીસમનું અથવા ખેરનું લાકડું ઉત્તમ ગણાય છે આમ તો ભારતમાં ઘણે ઠેકાણે સારી બનાવટની શરણાઈઓ મળે છે પરંતુ મુખ્યત્વે બનારસ, વડોદરા તેમજ વેરાવળની શરણાઈ ઉત્તમ ગણાય છે.

બંસી જેમ આ વાદ્યમાં પણ ગમક અને મીંડ કાઢવી કઠિન છે સામાન્ય લંબાઈની બંસી સાધારણ ફુંકવાથી વાગી શકે છે બંસીની લંબાઈ મોટી હોય તોજ જોરથી ફુંક લગાવવી પડે છે, જ્યારે શરણાઈમાં આમ નથી, શરણાઈ નાની (નાની શરણાઈને 'સુંદરી' કહે છે) હોય કે મોટી તેમાં છાતીના જોરથી, પુષ્કળ તાકાતથી ફુંકવું પડે છે. શરણાઈ વાદનમાં તબલાંનું સ્થાન ખુર્દક લે છે (પૃષ્ઠ ૨૮૦) સામાન્યત: શરણાઈવાદન વખતે તંબૂર કે સ્વર પેટીને સ્થાને 'સૂર' વપરાય છે. આ વાદ્યની લંબાઇ લગભગ બે ફૂટ હોય છે અને તેનો આકાર શરણાઇ જેવો જ હોય છે તંબુરનું સ્થાન લેતું આ વાદ્ય પણ અખંડ ફુંકથી વગાડવામાં આવે છે તેમાં અતૂટ, એકધાર્યા પ્રવાહથી અને શરણાઇ કરતા પણ પુષ્કળ શક્તિથી ફુંક લગાવવી પડે છે. આમ શરણાઈવાદનના પ્રયોગમાં શારીરિક શક્તિની ઘણી જ જરૂર છે.

કુશળ શરણાઈવાદક, શરણાઈ પર કોઈપણ રાગની જમાવટ કરી શકે છે તેમછતા શરણાઈ પર નીચે જણાવેલા રાગો વધારે પ્રમાણમાં સાંભળવા મળે છે. માલકૌંશ, તોડી, આશાવરી, ભૈરવી, ભીમપલાસ, વસંત-બહાર, દુર્ગા, લલિત, બાગેશ્રી અને યમન.

શંકરરાવ ગાયકવાડ પૂનાવાળા, અલીહુસેન, કનૈયાલાલ, દુત્તુ બરોડાવાળા અને શહનાઇ સમ્રાટ ખાંસાહેબ બિસમિલ્લાહખાં આ વાદ્યના પ્રસિદ્ધ કલાકારો છે બિસમિલ્લાહખાં તો શરણાઇવાદનમાં વપરાતા ઉપરોક્ત ત્રિકોણાકાર તાડના પત્તાને સ્થાને કોઇ ભિન્ન પ્રકારના વૃક્ષનું પાંદડુ (પત્તુ) વાપરે છે તેથી જ તેમનુ શરણાઇવાદન વિશેષ કર્ણપ્રિય છે.

નોંધઃ—લેખમાં, શરણાઈનાં પહોળા મોંનું જે અઢી ઇંચ જેટલી ત્રિજ્યાનું માપ દર્શાવેલું છે તે મોટામાં મોટી શરણાઈનું છે, જ્યારે સામાન્ય શરણાઈનુ તે માપ, લગભગ એકાદ ઈંચના વ્યાસનું હોય છે.



નૃત્ય વિભાગ

'સંગીત' શબ્દમાં ગાયન, વાદન અને નૃત્ય એ ત્રણેયનો સમાવેશ થાય છે. ગાયન અને વાદન વિષયક માહિતીનું આપણે અધ્યયન કરી લીધું હવે, નૃત્યકળા પર એક દષ્ટિપાત કરીએ, તે પહેલાં એટલું જણાવી કે લઉં છું કે બહુ ઓછા, ભાગ્યે જ, ઉત્તમ ગાયક અથવા શાસ્ત્રકાર, નૃત્યકાર પણ હોય છે. તદુપરાંત નૃત્યકળા મારા અનુભવમાં ન આવવાથી, આ વિભાગનું જ્ઞાન કેટલાક ગ્રંથોને આધારે આપવામાં આવ્યું છે, છતા આ કળા કાંઈ દોષયુક્ત હોય તો વિદ્વાનો ક્ષમા કરે.

સૌ પ્રથમ, નૃત્યકળાના કેટલાક પારિભાષિક શબ્દોની વ્યાખ્યાઓ જોઈએ.

નૃત્ય—રૂઢી પ્રમાણે તાલ અને રસાનુસાર સવિલાસ ભાવાભિનયયુક્ત અંગકળા.

પરમલુ—નૃત્ય કરતી વખતે પગથી ઠોકર મારી, હાથની ક્રિયાઓ કરીને જેનું દર્શન કરાવવામાં આવે છે તેવા બોલ. દા. ત. ત્ તા તત યૈ થિલાંગ્ થન તક જગ કુકુતી જગત ધીન્ તા વગેરે.

ઉરમઇ—જમીનથી કુદી એક તરફ જઈ નૃત્યની તાન સંપૂર્ણ કરવી.

ભાવ—ભાવ એટલે મતલબ ભાવના અનેક પ્રકારો છે જેવા કે, નેત્રભાવ, અર્થભાવ, બોલભાવ, સભાભાવ, અંગ-

ભાવ વગેરે. નેત્રભાવ એટલે ગીતના અર્થને નેત્રથી, ભ્રમરથી અથવા આંખની કીકીથી બતાવવેા. અર્થભાવ એટલે ગીતના અર્થ મુજબ મુખાકૃતિ (અથવા અભિનય) કરવી. ગીતમાં કરુણ, શૃંગાર, હાસ્ય, વીર એવા રસ હેાય તેા તે રસાનુસાર મુખાકૃતિ કરવી. બેાલભાવ એટલે પરમલુને અંગક્રિયાથી દર્શાવવા. સભાભાવ એટલે એવેા ભાવ કે જેમાં નૃત્યકાર, નૃત્ય કરતી વખતે, જાણે કે સભા તરફ હાથ બતાવી, પ્રેક્ષકગણને કંઈક કહી રહ્યો છે–કહેવા પ્રયત્ન કરે છે ગીતાર્થભાવ એટલે ગાવું, નૃત્ય કરવું અને ગીતના અર્થો અભિનયથી દર્શાવવા. અંગભાવ એટલે ગાયનના અર્થને અનુસરીને થતી અંગભંગ ક્રિયા. સામાન્યતઃ અંગર્ભાવમાં નૃત્યકાર ગાયન ગાતેા નથી.

પુહુપ-મંજરી—રંગભૂમિમાં પ્રવેશ કરી દેવની સ્તુતિ કરી નૃત્યકાર, રંગભૂમિમાં જે પુષ્પેા ફેંકે છે તે.

ગત ભરવી—અમુક ચેાક્કસ તાલના આવર્તનમાં રહી, નિયમબદ્ધ પરમલુ લઈ નૃત્ય કરવું. પરમલુ તેમજ તાલ અનેક પ્રકારના છે અને તેથી આ 'ગત' ના પણ અનેક પ્રકારેા છે.

ષેાડષ કલાબંધન—એટલે સેાળ કળા બાંધવી, શરીરના સેાળ અવયવેા હલાવવાની ક્રિયા એટલે ષેાડષ કલાબંધન. શરીરના સેાળ અવયવેા–બે પગ, બે નિતંબ, બે કુચ, બે હાથ, બે નેત્રો, બે ભ્રમર, બે ગાલ, દાઢી અને કમર (કુશળ નૃત્યકારથી જ ઉપરેાક્ત બધાજ અવયવેાનું હલનચલન થઈ

શકે છે, કારણ આ વસ્તુ સાધ્ય કરવી ઘણીજ કઠિન છે).

ઉરપ (તુરપ)—એકદમ કુદીને આગળ જવું અને સુંદર અભિનયથી, જે સ્થાનેથી કુદકો માર્યો હોય તે સ્થાને પાછા આવવું.

શુદ્ધમુદ્રા—હાથની આંગળી પકડીને અથવા આંગળીને માથા ઉપર કે છાતી આગળ રાખી નૃત્ય કરવું.

લાગ—ઉરમઈ, ઉરપ વગેરે અંગોનું ખૂબીપૂર્વક મિશ્રણ કરી નૃત્ય કરવું.

ડાંટ—ચાલાકી અને અભિનય સહિતનું નૃત્ય

હવે નૃત્યના મુખ્ય બે પ્રકારો છે **તાંડવ** અને **લાસ્ય.** લાસ્યના બે પ્રકારો છે માર્ગલાસ્ય અને દેશીલાસ્ય. દેશી લાસ્યના અનેક પ્રકારો છે, જેમાથી મુખ્ય ત્રણ પ્રકારો છે નૃત્ય, નૃત્ત અને નાટય. તાંડવના અનેક પ્રકારોમાં મુખ્ય પ્રકાર છે ત્રિભંગી

તાંડવ—તાડવ નૃત્યના કર્તા મહાદેવ ગણાય છે. મહાદેવે તંડુ મુનિને શિખવ્યું અને તંડુ મુનિએ અપ્સરા, ગંધર્વો વગેરેને બતાવ્યું તે નૃત્ય, તાંડવ નૃત્યના નામે ઓળખાયું. ઉદ્ધત ચેષ્ટાઓ અને દ્રુત લયથી અભિનય સહિત કુદવું, ઉછળવું વગેરે, પુરુષ જેવી અંગક્રિયાઓથી આ નૃત્ય ભરપૂર હોય છે તાડવનૃત્ય વખતે એક માણુસ તેના પરમલુ મોથી બોલે છે, તે સાથે પખવાજી તે બોલ પખવાજમાં કાઢે છે અને નૃત્યકાર પણ એ જ પરમલુ પગના પ્રહારથી અથવા ઠેકાથી કાઢે છે આ ત્રણેય ક્રિયાઓ એક સાથે જ

થાય છે જેને અવઘટ કહે છે. તાંડવ નૃત્યને પુરુષ નૃત્ય પણ કહેવાય છે, કારણ આગળ જણાવ્યા મુજબ તેની ઉત્પત્તિ મહાદેવે કરેલી છે, બીજું વિશેષતઃ આ નૃત્ય પુરુષોથી જ વધારે શોભાયમાન બને છે.

લાસ્ય—સતી પાર્વતીએ આ નૃત્યની ઉત્પત્તિ કરેલી એમ મનાય છે. આ નૃત્યને સ્ત્રીનૃત્ય પણ કહે છે, કારણ સતી પાર્વતીએ તેની ઉત્પત્તિ કરી છે બીજુ ઠાય લયમાં, સુંદર મનોરંજક અભિનયથી, સ્ત્રી સુલભ કોમળતાઓનું પ્રદર્શન આ નૃત્યમાં થાય છે. સામાન્યતઃ આ નૃત્યમાં સ્ત્રીઓ જ શોભે છે.

માર્ગી લાસ્ય—ભાવાભિનય યુક્ત, ભાવાશ્રય નૃત્યને માર્ગ અથવા માર્ગી લાસ્ય નૃત્ય કહેવાય છે.

દેશી લાસ્ય-દેશી લાસ્ય નૃત્યનાં અનેક લક્ષણો છે જેમાંથી કેટલાંક નીચે જણાવેલાં છે.

ઉદાસ ચિત્તે, મનમાં જાણે કે શોક અને ચિંતા હોય તેમ, જ્યારે નર્તકી નૃત્ય કરે તેને 'આસીન' લક્ષણ કહે છે. વિચિત્ર પરંતુ મનોહર નૃત્ય સાથે વાદ્યો વાગતાં હોય અને નર્તકીનું કર્ણપ્રિય ગાન થતું હોય તે 'પુષ્પગંડિકા' લક્ષણ. નર્તકીના ગાયન સાથે તત, બિતત, ઘન અને શુષિર એ ચારેય પ્રકારનાં વાદ્યોનો પ્રયોગ થતો હોય તે નૃત્યનું 'ગેયપદ' લક્ષણ કહેવાય. નર્તકી, પતિને મળવાની ઉત્કંઠા દર્શાવતી હોય, પોતે કામવાસનાથી પીડાઈ રહી છે અને પતિ ન હોવાને કારણે જાણે કે કડવાં વેણ ઉચ્ચારતી હોય તેવા ભાવ પ્રદર્શિત કરે તે 'વૈભાવિક' લક્ષણ. નર્તકી,

પોતાના પતિનું ચિત્ર જોઈને તેના દર્શનની ઈચ્છા રાખતી હોય, પોતે કામવાસનાથી પીડાઈ રહી છે એવા ભાવ બતાવતી હોય તે 'ચિત્રમદ' લક્ષણ. રુઠેલા પતિદેવને મનાવવાના ભાવો નર્તકી, પોતાના પ્રયોગમાં પ્રદર્શિત કરે તે 'ઉક્તપ્રયુક્ત' લક્ષણ. દેશી લાસ્ય નૃત્યનાં આવાં અનેક લક્ષણો વિદ્વાનોએ વર્ણવેલાં છે. આ નૃત્યમાં બીજાં કેટલાંક લક્ષણોનાં નામ નીચે મુજબ છે. આલીવડ, ચાલી, મનસ્, સુક, સૈન્ધવ, પ્રચ્છેદક, ઉત્તમોત્તમ, દ્વિગૂઢ, ત્રિકલી, લઢી, ઉરેંગણુ, દિલ્લાઈ, નિજાયત, કિલુ, દેશીકાર, લંઘિત, અંગહાર, છદ્દા, સંઘતલપ, ઢાલ, ઘસક, ઉલ્હાસ–સંગ, સોપહાસ્ય, નિકી અને નમનિકા, કોમલિકા અને મુખારિ, શંકા અને વિતડ, ગીતવાદ્યતા અને નિર્વંન, થરહર અને સ્થાપના, અંગાના અને અભિનવ, મસણુત અને ઉપાર, સૌષ્ટવ અને સ્તુવા ઇત્યાદિ.

દેશી લાસ્યના બીજા પ્રકારો છે નૃત્ય, નૃત્ત અને નાટચ. કથ્થકો, વારાંગનાઓ જે પ્રમાણે નાચે છે તેવા હાવભાવયુકત અંગાભિનયને નૃત્ય કહેવાય છે. હાવભાવ વિહોણા અંગ વિક્ષેપને નૃત્ત કહેવાય છે. હાવભાવ યુકત અંગાભિનયનમાં, નવ રસમાંના એકાદ બે (અથવા વધુ) રસના ભાવનું મિશ્રણ થાય તેને 'નાટચ' કહેવાય છે.

કાળી નાગને નાથીને શ્રીકૃષ્ણે તેના ફણુ પર કુદકા મારી જે પ્રકારના નૃત્યની ઉત્પત્તિ કરી તે નૃત્યને ત્રિભંગી નૃત્ય કહે છે.

હવે ગત ભરવાની પણ અનેક રીતો છે જેમાંની મુખ્ય જાણીએ.

મુખ્ય ગતો—મસ્તક ગત, સલામી ગત, મુકુટ, પરબંદ, બાંસુરી, અર્ધઘુંઘટ, પૂર્ણઘુંઘટ, રકસે તાઉસી, બેઠક, કુચ, અંગૂલિમેલન, કમર, મુકુટ–બાંસરી, અંગુષ્ટ-દર્શક, ચિબૂક, મરદાની, મયૂરકલા, કબુતર વગેરે.

મસ્તક ગતમાં હાથ માથા પર રાખીને નૃત્ય થાય છે. સલામી ગતમાં હાથની ચાર આંગળીઓ પેશાની (કમર) પર રાખી નૃત્ય થાય છે. મુકુટ ગત ભરવાની બે રીતો છે. (૧) હાથના પંજાની આંગળી મસ્તક પર સીધી રાખી આંગળીઓથી મુકુટની આકૃતિ બનાવી નૃત્ય કરવામાં આવે છે. (૨) મસ્તક પર આંગળીઓનો મુકુટ બનાવી, દુપટ્ટાને ખભા પર ઢળતો રાખી, પગ પર પગ વાંકો રાખી (પલાંઠી જેમ રાખી) આખા રંગમંચ પર નૃત્યકાર ચક્રાકારે ફરે છે. આ ગતનો પ્રયોગ મોટે ભાગે ત્રિભંગી નૃત્યમાં થાય છે. પરબદ ગતમાં બે હાથને ખભા પાસે લાવી નૃત્ય થાય છે. બાંસુરી ગત પ્રમાણે દુપટ્ટાનો છેડો બે હાથમાં બંસી જેમ પકડી, જાણે કે બંસીવાદન થતું હોય તેવો અભિનય કરી, જમણો પગ ડાબા પગ પર ચડાવી નૃત્યકાર નૃત્યનો પ્રયોગ કરે છે. અર્ધઘુંઘટ અને પૂર્ણઘુંઘટ ગતો પ્રમાણે અર્ધ ઘુંઘટમાં ઘુંઘટ અડધો ખુલ્લો રાખીને જ્યારે પૂર્ણ ઘુંઘટમાં ઘુંઘટપૂર્ણ બંધ કરીને નૃત્યનું પ્રદર્શન થાય છે. રકસે તાઉસી ગતમાં મયૂરની ચાલ અને તેના નૃત્યનું પ્રદર્શન થાય છે. બેઠક ગતને 'જાયનશીન' ગત પણ કહેવાય છે. નૃત્યકારને સૌ પ્રથમ આ ગતની શિક્ષા આપવામાં આવે છે. જમણો હાથ મસ્તક પર એકાદ વેંત દૂર રાખી, જમણા હાથનો ખભો

કાનતી સપાટી સાથે રાખી, ડાબા હાથને છાતી આગળ આડો રાખી, દૃષ્ટિ સ્થિર કરી, બે હાથની આગળીઓ અને કાડાં પરમલુ પ્રમાણે હલનચલન કરવાના હોય છે. કુચની ગત ભરવાની બે રીતો છે પ્રથમ રીતમાં જમણો હાથ કુચ પર રાખી (છાતીના જમણા ભાગ તરફ રાખી) ડાબો હાથ ખુલ્લો, સીધો તીરની જેમ રાખવામાં આવે છે. બીજી રીતમાં બને હાથ બે કુચ પર રાખીને નૃત્ય થાય છે. આ બને રીતોમા મર્દની જેમ કુચ કરી, હસતા મુખે, છાતી ઉપડતી (આગળ) રાખી નિતંબ, ગાલ, નેત્ર, ભ્રમર વગેરે અંગોને ખૂબીપૂર્વક હલાવવાનાં હોય છે. અંગૂલિમેલન ગતને 'અંગુશ્ત પેચીદા'ની ગત પણ કહે છે. બંને હાથની તર્જની મસ્તક પર સંકલિત કરીને, છાતી બહાર કાઢી શરીરના સોળ અવયવો હલાવી આ ગતમા નૃત્ય કરવામા આવે છે કમરની ગત ભરવાની બે રીતો છે (૧) જમણા હાથનો પંજો જમણી કમર પર જમાવી, ડાબો હાથ ખુલ્લો સીધો રાખીને નૃત્ય કરવામાં આવે છે. (૨) જમણા હાથનો અંગુઠો કમર ઉપર રાખી, ડાબો હાથ ખુલ્લો સીધો રાખી કમરના હલનચલન બતાવવાના હોય છે મુકુટ-બાંસરી ગતમાં ડાબા હાથની આગળીઓથી મસ્તક પર મુકુટાકાર બનાવી, જમણા હાથમા જાણે બંસી લીધી હોય તેવો અભિનય કરી શ્રીકૃષ્ણ જેમ પગ ઉપર પગ ચડાવી નૃત્ય કરવાનું હોય છે. મરદાની ગતમાં માથાના વાળ છૂટા રાખી ટોપી પહેરી, દુપટ્ટો હાથ પર હળકતો રાખી, ગરદન હલા વતા નૃત્યકાર નૃત્ય કરે છે આ ગત 'કેરવા' ગત પણ

કહેવાય છે મુખ્યત્વે ભાંડ લોકો આ ગતનો વધારે પ્રયોગ કરે છે. ચિબૂકની ગતમાં જમણા હાથની પહેલી તથા તેની આજુબાજુની આંગળીઓ દાઢી ઉપર રાખી, ડાબો હાથ ઊભો, સીધો ખુલ્લો રાખી નૃત્યકાર નૃત્યનો પ્રયોગ કરે છે. કબુતરની ગતમાં કબુતરની માફક કમર ઉપરનો શરીરનો ભાગ, પાછળ વાંકોવાળી જાણે કે કબુતર દાણા ચણતું હોય તેમ નૃત્ય કરવામાં આવે છે. આ ગતનો પ્રયોગ કુશળ કલાકાર જ કરી શકે છે. મયૂરકલા ગતમાં મયૂરનું નૃત્ય દર્શાવવાનું હોય છે આ ગત રકસે તાઉસી ગતને કંઈક અંશે મળતી છે.

નૃત્ય કરવામાં સામાન્યતઃ નીચે જણાવેલી બાબતો તરફ પણ ધ્યાન આપવામાં આવે છે નૃત્યકારનું શરીર મોટે ભાગે પેશવાજ, દુપટ્ટો, ઘુઘરા, ગજરા વગેરેથી શણગારવામાં આવે છે. જે પરમલુ (બોલ) પર સમ હોય તે પરમલુ પર હાથની મુઠ્ઠીઓ ઉઘાડી દઈ, સમનો બોલ જમણા પગેથી કાઢવો પડે છે. વિશેષત ત્રિતાલમા જ નૃત્ય થાય છે. સારંગી, દિલરૂબા, વાયોલીન વગેરે વાદ્યોમાં, નૃત્ય વખતે જે ગત વાગે છે તેને 'લહેરા' કહેવાય છે. નૃત્યના ભિન્ન ભિન્ન પરમલુ માટે ભિન્ન ભિન્ન અંગક્રિયા કરવી પડે છે જેમકે, જ્યારે ત્રિતાલની ગત વાગતી હોય ત્યારે 'તા' બોલને જમણા પગના પંજાથી ઠોકર મારી કાઢવાનો હોય છે અને આ સમયે આ બોલ પર મુઠ્ઠી ઉઘાડવાની હોય છે 'થૈ' બોલ પર ડાબા પગની એડીથી ઠોકર મારી, મુઠ્ઠી બંધ કરવાની હોય છે. આમ નૃત્યકલા પણ ગુરુ સિવાય, ફક્ત વાંચનથી સાધ્ય ન થઈ શકે.

પ્રશ્ન પત્રોના ઉત્તરો

(જે પ્રશ્નોના ઉત્તરો વિદ્યાર્થીઓએ પોતાના અનુભવથી આપવાના છે તેવા ઉત્તરોમાં આવાં * નિશાન કરેલાં છે. અન્ય ઉત્તરો માટે પૃષ્ઠ નંબર આપેલા છે, તે પૃષ્ઠ પર ઉત્તરો જોઈ લેવા. અમુક પ્રશ્નોના ઉત્તરો સુલભ બનાવવા, વિશેષ માહિતી આપેલી છે.)

સંગીત પ્રથમ વર્ષ (પૃષ્ઠ ૬૧)

પ્રશ્ન ૧–જે સ્વરની જોડી બનાવવી હોય તે સ્વરને મૂળ રાખી તેના મધ્યમભાવ માટે છઠ્ઠો અને પંચમભાવ માટે આઠમો સ્વર ગણવો. બાર સ્વરો ઉપરાંત તાર ષડ્જને મદદમાં લઈએ એટલે 'સારેરેગગમમંપધધનિનિસાં' સ્વરો થયા. હવે ઉપરોક્ત નિયમ પ્રમાણે નીચે મુજબની જોડીઓ તૈયાર થાય. મામ, સાપ, રેમં, રેધ, રેપ, રેધ, ગધ, ગનિ, ગધ, ગનિ, મનિ, મસાં, મંનિ. પ્રશ્ન ૨–પૃ. ૪૨, ૬. પ્રશ્ન ૩–(સા) પૃ. ૪૪, ૪૫. (રે) પૃ. ૨. પ્રશ્ન ૪–પૃ. ૩૧ થી ૩૫. પ્રશ્ન ૫–પૃ. ૩૮, ૫, ૭૬, ૨૮, ૨૭. પ્રશ્ન ૬–(સા) નાદનું ઉંચા–નીચાપણું અને નાના–મોટાપણું એ બંને જુદી બાબતો છે. (રે) થાટ કરતાં રાગમાં ગીતોની રચના ઘણી જ સુંદર લાગે છે કારણ કે રાગમાં મનોરંજકતા હોય છે–હોવી જ જોઈએ, જ્યારે 'થાટ મનોરંજક હોવો જ જોઈએ' એવો કોઈ નિયમ નથી, વિશેષમાં થાટ તો ગવાય પણ નહિ. (ગ) વિધાન યોગ્ય છે. (મ) અલંકારના વર્ણ ચાર છે પરંતુ મુખ્ય બે વિભાગો છે (પ) રાગની પકડથી રાગ છે (ધ) વિધાન ખરું છે. પ્રશ્ન ૭–પૃ. ૮, ૯.

પ્રશ્ન પત્રોના ઉત્તરો

(જે પ્રશ્નોના ઉત્તરો વિદ્યાર્થીઓએ પોતાના અનુભવથી આપવાના છે તેવા ઉત્તરોમાં આવાં * નિશાન કરેલાં છે. અન્ય ઉત્તરો માટે પૃષ્ઠ નંબર આપેલા છે, તે પૃષ્ઠ પર ઉત્તરો જોઈ લેવા. અમુક પ્રશ્નોના ઉત્તરો સુલભ બનાવવા, વિશેષ માહિતી આપેલી છે.)

સંગીત પ્રારંભિક (પૃષ્ઠ ૧૦)

પ્રશ્ન ૧–પૃ. ૩. પ્રશ્ન ૨–પૃ. ૨. પ્રશ્ન ૩–પૃ. ૫. પ્રશ્ન ૪–પૃ. ૬, *, ૭. પ્રશ્ન ૫–(સા) ત્રિતાલ અને એકતાલના ખંડ જુદા છે. (રે) વિધાન ખરું છે. (ગ) ઝપતાલ અને ત્રિતાલની માત્રા જુદી છે. (મ) વિધાન યોગ્ય છે. (પ) તાલ અને સ્વરમાં ઘણો ફરક છે. (ધ) ગતિ અથવા લયના અનેક પ્રકારો છે. (નિ) ગીતના........પહેલો સ્થાઈ અને બીજો અંતરા. પ્રશ્ન ૬–પૃ. ૪,૫. પ્રશ્ન ૭–પૃ. ૭*.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧–(સા) પૃ. ૧૬. (રે) પૃ. ૧૮, સિતાર ઘનવાદ્ય છે તેથી તેના ટકોરાથી ગાયન શોભતું નથી. મૂળ અરબસ્તાનના વાદ્ય 'સ્યહતાર' (સ્યહ=ત્રણ) જેની પર ત્રણ તાર હતા, તે વાદ્ય પરથી બીનની ઉત્પત્તિ થઈ અને બીન પરથી અમીર ખુશરૂએ સિતારની શોધ કરી એવો વિદ્વાનોનો મત છે. (ગ) પૃ. ૫૬. (મ) પૃ. ૨૩, ૨૫. (પ) પૃ. ૨૫. હાર્મોનિયમ સુશીરવાદ્ય છે જ્યારે પીઆનો ઘનવાદ્ય છે.

સંગીત પ્રથમ વર્ષ (પૃષ્ઠ ૬૧)

પ્રશ્ન ૧–જે સ્વરની જોડી બનાવવી હોય તે સ્વરને મૂળ રાખી તેના મધ્યમભાવ માટે છઠ્ઠો અને પંચમભાવ માટે આઠમો સ્વર ગણવો. બાર સ્વરો ઉપરાત તાર ષડ્જને મદદમાં લઈએ એટલે 'સારેરેગગમમંપધધનિનિસાં' સ્વરો થયા. હવે ઉપરોક્ત નિયમ પ્રમાણે નીચે મુજબની જોડીઓ તૈયાર થાય. સામ, સાપ, રેમં, રેધ, રેપ, રેધ, ગધ, ગનિ, ગધ, ગનિ, મનિ, મસાં, મંનિ. પ્રશ્ન ૨–પૃ. ૪૨, ૬. પ્રશ્ન ૩–(સા) પૃ. ૪૪, ૪૫. (રે) પૃ. ૨. પ્રશ્ન ૪–પૃ. ૩૧ થી ૩૫. પ્રશ્ન ૫–પૃ. ૩૮, ૫, ૭૦, ૨૮, ૨૭. પ્રશ્ન ૬–(સા) નાદનું ઉંચા–નીચાપણું અને નાના–મોટાપણું એ બંને જુદી બાબતો છે. (રે) થાટ કરતાં રાગમાં ગીતોની રચના ઘણી જ સુંદર લાગે છે કારણ કે રાગમા મનોરંજકતા હોય છે–હોવી જ જોઈએ, જ્યારે 'થાટ મનોરંજક હોવો જ જોઈએ' એવો કોઈ નિયમ નથી, વિશેષમાં થાટ તો ગવાય પણ નહિ. (ગ) વિધાન યોગ્ય છે. (મ) અલંકારના વર્ણ ચાર છે પરંતુ ગીતના મુખ્ય બે વિભાગો છે (પ) રાગની પકડથી રાગ ઓળખાય છે (ધ) વિધાન ખરું છે. પ્રશ્ન ૭–પૃ. ૮, ૯

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧–(સા) પૃ. ૨૧, ૨૨. (રે) પૃ ૧૬, ૧૭. (ગ)

પ્રશ્ન પત્રોના ઉત્તરો

(જે પ્રશ્નોના ઉત્તરો વિદ્યાર્થીઓએ પોતાના અનુભવથી આપવાના છે તેવા ઉત્તરોમાં આવાં * નિશાન કરેલાં છે. અન્ય ઉત્તરો માટે પૃષ્ઠ નંબર આપેલા છે, તે પૃષ્ઠ પર ઉત્તરો જોઈ લેવા. અમુક પ્રશ્નોના ઉત્તરો સુલભ બનાવવા, વિશેષ માહિતી આપેલી છે.)

સંગીત પ્રારંભિક (પૃષ્ઠ ૧૦)

પ્રશ્ન ૧–પૃ. ૩. પ્રશ્ન ૨–પૃ. ૨. પ્રશ્ન ૩–પૃ. ૫. પ્રશ્ન ૪–પૃ. ૬, *, ૭. પ્રશ્ન ૫–(આ) ત્રિતાલ અને એકતાલના ખંડ જુદા છે. (રે) વિધાન ખરું છે. (ગ) ઝપતાલ અને ત્રિતાલની માત્રા જુદી છે. (મ) વિધાન યોગ્ય છે. (પ) તાલ અને સ્વરમાં ઘણો ફરક છે. (ધ) ગતિ અથવા લયના અનેક પ્રકારો છે. (નિ) ગીતના... ...પહેલો સ્થાઈ અને બીજો અંતરા. પ્રશ્ન ૬–પૃ. ૪,૫. પ્રશ્ન ૭–પૃ. ૭*.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧–(સા) પૃ. ૧૬. (રે) પૃ. ૧૮, સિતાર ઘનવાદ્ય છે તેથી તેના ટંકોરાથી ગાયન શોભતું નથી. મૂળ અરબસ્તાનના વાદ્ય ' સ્યહતાર ' (સ્યહ=ત્રણ) જેની પર ત્રણ તાર હતા, તે વાદ્ય પરથી બીનની ઉત્પત્તિ થઈ અને બીન પરથી અમીર ખુશરૂએ સિતારની શોધ કરી એવો વિદ્વાનોનો મત છે. (ગ) પૃ. ૫૬. (મ) પૃ. ૨૩, ૨૫. (પ) પૃ. ૨૫. હાર્મોનિયમ સૂશીરવાદ્ય છે જ્યારે પીઆનો ઘનવાદ્ય છે.

સંગીત પ્રથમ વર્ષ (પૃષ્ઠ ૬૧)

પ્રશ્ન ૧–જે સ્વરની જોડી બનાવવી હોય તે સ્વરને મૂળ રાખી તેના મધ્યમભાવ માટે છઠ્ઠો અને પંચમભાવ માટે આઠમો સ્વર ગણવો. બાર સ્વરો ઉપરાંત તાર ષડ્જને મદદમાં લઈએ એટલે 'સારેરેગગમમપધધનિનિસાં' સ્વરો થયા. હવે ઉપરોક્ત નિયમ પ્રમાણે નીચે મુજબની જોડીઓ તૈયાર થાય. સામ, સાપ, રેમ, રેધ, રેપ, રેધ, ગધ, ગનિ, ગધ, ગનિ, મનિ, મસાં, મનિ. પ્રશ્ન ૨–પૃ. ૪૨, ૬. પ્રશ્ન ૩–(સા) પૃ. ૪૪, ૪૫. (રે) પૃ. ૨. પ્રશ્ન ૪–પૃ. ૩૧ થી ૩૫. પ્રશ્ન ૫–પૃ. ૩૮, ૫, ૭", ૨૮, ૨૭. પ્રશ્ન ૬–(સા) નાદનું ઉંચા–નીચાપણું અને નાના–મોટાપણું એ બંને જુદી બાબતો છે. (રે) થાટ કરતાં રાગમાં ગીતોની રચના ઘણી જ સુંદર લાગે છે કારણ કે રાગમાં મનોરંજકતા હોય છે–હોવી જ જોઈએ, જ્યારે 'થાટ મનોરંજક હોવો જ જોઈએ' એવો કોઈ નિયમ નથી, વિશેષમાં થાટ તો ગવાય પણ નહિ. (ગ) વિધાન યોગ્ય છે. (મ) અલંકારના વર્ણ ચાર છે પરંતુ ગીતના મુખ્ય બે વિભાગો છે. (પ) રાગની પકડથી રાગ ઓળખાય છે (ધ) વિધાન ખરું છે. પ્રશ્ન ૭–પૃ. ૮, ૯.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧–(સા) પૃ. ૨૧, ૨૨. (રે) પૃ. ૧૬, ૧૭. (ગ)

પૃ. ૫૬ થી ૬૦ (મ) હાર્મોનિયમમાં શ્રુતિ રચના હોતી નથી તેથી આંદોલન, ગમક વગેરે, ગાયકીનાં વિશિષ્ટ અંગો નીકળતાં નથી, હાર્મોનિયમ વાદ્ય તંતુવાદ્ય જેટલું મધુર પણ લાગતું નથી તદુપરાત ગાયકના અવાજ કરતાં પણ તેનો અવાજ વધી જવાનો સંભવ રહે છે*. (પ) પૃ. ૨૩, ૨૫.

સંગીત દ્વિતીય વર્ષ (પૃષ્ઠ ૧૦૬)

પ્રશ્ન ૧–* ભાતખંડેજીની સ્વરલિપિ વિદ્યાર્થીઓને આશીર્વાદરૂપ છે, કારણ તેમાં ચિહ્નોની સરળતા અને ખંડ-વિભાજન સહેલાઈથી સમજાય તેવાં છે. પ્રશ્ન ૨—૬૭ થી ૭૧. જે વ્યક્તિને જે સંગીત સાથે સંપર્ક હોય, જેનો અભ્યાસ હોય, જે સંગીતમાં તેને વધારે મનોરંજકતા જણાતી હોય તે સંગીતપદ્ધતિ તેને સારી લાગે છે. હાલમાં દ. હિ. સંગીતકારો ઉ. હિ. પદ્ધતિનો કંઈક અંશે લાભ લેતા હોય, એમ જણાય છે કારણ, તેમના ચલચિત્રોના સંગીતમાં ઉ. હિ. ના સંગીતનું પ્રતિબિંબ દેખાય છે અને તે રેકર્ડો દ્વારા અનુભવાય છે. પ્રશ્ન ૩—(સા) ખયાલ (રે) પૃ. ૯૮. પ્રશ્ન ૪—(સા) પૃ ૯૪. (રે) પૃ. ૯૯ (ગ) પૃ. ૯૯ (મ) પૃ. ૧૦૧, ૧૦૨, ભજનમાં ઈશ્વરલીલાનું વર્ણન અને ભક્તિરસથી ભરપુર એવું કાવ્ય હોય છે જ્યારે ગીતમાં જનતા–પ્રિય કાવ્યો હોય છે જેવાં કે શૃંગારરસનાં, ઋતુવર્ણનનાં, બાળમનોરંજનનાં વગેરે કાવ્યો. પ્રશ્ન ૫—પૃ. ૯૨ અને ૯૩ ના વાંચન બાદ, પ્રશ્નને લક્ષમાં રાખીને, તમારા અભ્યાસક્રમમાંથી આવેલા રાગો લિપે લખો. પ્રશ્ન ૬—(સા) શુદ્ધ સ્વર એ કોમળ સ્વર નથી.

(રે) સ્થાઈનો ઊઠાવ મધ્ય કે મંદ્ર સપ્તકથી થાય છે જ્યારે અંતરાનો ઊઠાવ મધ્ય કે તાર સપ્તકથી થાય છે. (ગ) ગ્રહ અને ન્યાસ સ્વરનું મહત્ત્વ હાલ નથી, પરંતુ અંશ સ્વરનું મહત્વ હાલમાં છે. (મ) મુખ્યત્વે દ્રુત લયના અને ટૂંકી માત્રના તાલ ગઝલ, ભજન અને ગીતોમાં વપરાય છે. (પ) વ્યંકટમખીના .. .. માન્ય નથી (ધ) પૂર્વરાગ અને... ... જુદા છે (નિ) પં. ભાતખંડેજીનો શુદ્ધ સપ્તક, મધ્યકાલીન શુદ્ધ સપ્તકથી જુદો છે. પ્રશ્ન ૭–પૃ. ૭૧, ૭૩.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧—(સા) પૃ. ૧૮, ૨૦, જુઓ સંગીત પ્રારંભિકનો વાદન વિભાગ પ્રશ્ન ૧ (રે) નો ઉત્તર. બે સ્વરથી વધારે સ્વરના સમૂહને મુરકી કહેવાય, ભલે પછી તે તાર ખેંચીને વગાડાય કે બીજા પરદાઓની સહાયતાથી વગાડાય. મૂળ સ્વરના પરદા પર તાર ખેંચીને બાજુના (બીજા) સ્વર સુધી તે તાર લઈ જઈને ત્વરિત ગતિથી મૂળ સ્વર પર આવવું તે ધ્વનિને ઝમઝમા કહેવાય. મૂળ સ્વર અથવા મુકરર કરેલા સ્વરના પરદા પર આંગળી મૂકી, તે આંગળીની પાસેની બીજી આંગળીઓથી, તાર પર આઘાત યા સ્પર્શ કરવાથી જે નાદ ઉત્પન્ન થાય તેને 'કણ' કહેવાય છે. (રે) પૃ. ૧૬, ૧૭ (ગ) પૃ. ૧૧૧, ૧૧૨. (મ) પૃ. ૫૫થી ૬૦ (પ) હાર્મોનિયમમાં કાળી પહેલી પટ્ટીથી સાતેય શુદ્ધ સ્વરો વગાડવા હોય તો પાંચ કાળી અને બે સફેદ પટ્ટીઓનો ઉપયોગ થાય. કાળી પાંચમી પટ્ટીને 'સા' માનીને રાગ માલકૌંશ

વગાડવાથી સફેદ પટ્ટીઓનો ઉપયોગ ન કરવો પડે. સફેદ ચોથી પટ્ટીને 'સા' માનીને રાગ કલ્યાણ વગાડીએ તો તેમાં કાળી પટ્ટીનો ઉપયોગ ન થાય. (ધ) વાંસળીનાં ઉપરનાં ત્રણ મુખરેન્દ્ર આંગળીથી દબાવીને 'સા' માનવામાં આવે તો કલ્યાણ, હિંડોલ, ભૂપાલી, દેશકાર વગેરે રાગનો પ્રયોગ થઈ શકે. વાંસળીનું નીચેનું એક જ છિદ્ર ખુલ્લુ રાખીને 'સા' માનવામાં આવે તો કાફી, ભીમપલાસ, બાગેશ્રી વગેરે રાગ વાગી શકે. પૃ. ૨૫.

સંગીત તૃતીય વર્ષ (પૃષ્ઠ ૧૫૨)

પ્રશ્ન ૧–પૃ. ૧૨૫ થી ૧૨૯

પ્રશ્ન ૨. જેને 'મીંડ' કહીએ છીએ તેને જ દિલરૂબા, ઈસરાજ અને વાયોલીન વગેરે વાદ્યોમાં 'સૂત' પણ કહેવાય છે. વિલોમ અને અનુલોમ એ સિતારની મીંડના બે પ્રકારો છે. સિતારમાં એક સ્વરથી બીજા સ્વર સુધી (ઉપર અથવા નીચે) વચ્ચેના સ્વરોને છૂપાવતાં ત્વરિત ગતિમાં આંગળી ઘસીને લઈ જવી તેને ઘસીટ કહેવાય છે પરંતું 'મીંડ' એક જ પરદા પર તાર ખેંચવાથી નીકળે છે. હવે વિલોમ મીંડ તેને કહેવાય જેમાં પહેલાં તારને પરદા પર ખેંચીને પછી નખખીનો પ્રહાર કરવામાં આવે છે દા. ત. 'સા'ના પરદા પર, નખખીનો પ્રહાર કરીને તરત જ તારને તેના મૂળ સ્થાન પર લઈ જવામાં આવે તે વિલોમ મીંડ. અનુલોમ મીંડમાં પહેલાં નખખીનો પ્રહાર કરીને પછી તારને પરદા પર ખેંચવામાં આવે છે. જેમકે 'સા'ના પરદા પર આંગળી

ચાખી, નખખીનો પ્રહાર કરી, તાર ખેંચીને તે જ પરદા પર રે વગાડવામાં આવે. પૃ. ૧૨૨, ૧૨૧, ૧૨૦, ૧૧૯, ૧૧૮, ૧૧૯.

પ્રશ્ન ૩–પૃ ૧૨૯ થી ૧૩૪. પ્રશ્ન ૪–પૃ ૧૩૪ થી ૧૩૭. પ્રશ્ન ૫–(૧) પૃ ૧૩૭. (૨) પૃ. ૧૪૮. (૩) પૃ. ૭૧. પ્રશ્ન ૬–પૃ. ૯૩, ૯૯. પ્રશ્ન ૭–પૃ ૪૪ થી ૪૬.

વાદન વિભાગ

પ્રશ્ન ૧–(સા) પૃ ૧૬, ૧૭ અને * (રે) પૃ. ૨૧, ૨૨. (ગ) * જૂઓ સંગીત પ્રથમ વર્ષ, વાદન વિભાગ પ્રશ્ન ૧–(મ) નો ઉત્તર. (મ) * પૃ. ૧૮૫ નો લેખ કંઈક વધુ માર્ગદર્શન આપશે. (પ) પૃ. ૧૧૦, ૧૧૧. (ધ) * પૃ. ૨૩, ૨૫

<u>સગીત ચતુર્થ વર્ષ</u> (પૃષ્ઠ ૧૮૯)

પ્રશ્ન ૧–પૃ. ૧૭૪ થી ૧૭૬. પ્રશ્ન ૨–પૃ. ૧૬૧, ૧૬૦, *, ૧૧૯, ૧૬૦, ૭૧. પ્રશ્ન ૩–(સા) પૃ. ૧૮૦. (રે) પૃ. ૧૬૬. (ગ) પૃ. ૧૬૯. (મ) પૃ. ૧૭૦. (પ) પૃ. ૧૬૭. પ્રશ્ન ૪–પૃ. ૧૧૯, ૧૨૨, ૯૨, ૯૩, ૭૧, ૭૩ પ્રશ્ન ૫–પૃ. ૧૪૬, ૧૪૩, ૧૮૫, *. પ્રશ્ન ૬–પૃ. ૧૬૫, ૨૧૨, ૧૩૫. પ્રશ્ન ૭–(સા) સ્વામી હરિદાસ. સમકાલીન ન હતા. (રે) વિધાન યેાગ્ય છે (ગ) પં. વ્યંકટમખીનો ચતુર્દંડિપ્રકાશિકા ગ્રંથ. ગ્રંથ મનાય છે. (મ) વિધાન ખરું છે (પ) વિધાન ખરું છે (ધ) ભારતમા કક્ષાએ હતું, એ સાચું છે પરંતુ મોગલ બાદશાહ ઔરંગઝેબ તો સંગીતનો શત્રુ હતો તેથી.

તેના તારાના તેા હેાય જ ક્યાંથી ? તાનરસખાં, બહાદુરહુસેનખાં અને નત્થુખાંના તરાના આજે લેાકપ્રિય છે (નિ) બિઆડ એટલે એક માત્રામાં ૩૩ માત્રાનેા સમાવેશ (સાં) રાગનું ...લાગતેા નથી પરંતુ તેમના ગાયનમાં પણ તાલની તેા ખાસ જરૂર છે જ. (રિ) ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાંની આર્થિક બાજુ તેા સદ્ધર જ હતી, પરંતુ પં. વિષ્ણુ દિગમ્બર પલુષ્કરની આર્થિક બાજુ જો હેાત તેા તેઓ સંગીતની ઘણી સેવા કરી શકયા હેાત.

ઉંમર જ્યારે પાંચ વર્ષની હતી ત્યારે તેમના પિતા શ્રી ગેાવિંદ ગેાપાલ જોગ સ્વર્ગવાસી થયા હતા. ઈ. સ. ૧૯૨૭માં શ્રી આથાવલે પાસે તેમણે સંગીતનું જ્ઞાન લીધું. શ્રી ગણપતબુવા પુરેાહિત પાસેથી, તેમણે ભાસ્કરબુવાના ઘરાણાની ગાયનશૈલી પ્રાપ્ત કરી અને કર્ણાટકી સંગીત પદ્ધતિના આચાર્ય શ્રી કૃષ્ણમ્ ભટ્ટના શિષ્ય, શ્રી જ્ઞાનેશ્વર પાસેથી તેમણે વાયેાલીનની કળા હસ્ત કરી

આમ જુદા જુદા વિદ્વાનેા પાસેથી સંગીતકળાનું જ્ઞાન મેળવી તેમણે ધીરે ધીરે જાહેર કાર્યક્રમેામાં ભાગ લેવા માંડયેા. અજમેર, બનારસ, અલ્હાબાદ વગેરે સ્થળેાએ તેમણે કાર્યક્રમેા આપ્યા ઈ સ. ૧૯૩૬ માં શ્રી રતાંજનકરે, શ્રી જોગને એક સંગીત સમેલનમાં આમંત્રણ આપ્યું અને તેમની કળાથી પ્રભાવિત થઈને શ્રી રતાંજનકરે ૧૯૩૮માં પં. ભાતખંડેજી સ્થાપિત મેરીઝ કૉલેજ (લખનૌ)માં વાયેાલીનના અધ્યાપકપદે નિયુક્ત કર્યા. અહીં તેમણે અનેક વિદ્યાર્થીઓ તૈયાર કર્યા.

પં. ઓમકારનાથ ઠાકુર, પં. નારાયણરાવ વ્યાસ, પં. વિનાયકરાવ પટવર્ધન, ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં, શ્રીમતી હીરાબાઈ બડેાદેકર વગેરે અનેક નામાંકિત કલાકારેાની ગાયકી સાથે, શ્રી જોગ વાયેાલીન પર સંગત કરી ચૂકયા છે. ૧૯૪૯માં શ્રીમતી હીરાબાઈ બડેાદેકર સાથે તેઓ દક્ષિણ આફ્રિકાનું ભ્રમણ કરી આવ્યા. ઇ સ ૧૯૫૧માં તેઓએ સમસ્ત દક્ષિણ ભારતનેા પ્રવાસ કર્યો

શ્રી જોગ એક મિલનસાર, પ્રસન્નચિત્ત અને હસમુખા સજ્જન છે. આજે કર્ણાટકી સંગીતના આકર્ષક ભાગ લઇને ઉ. હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં તેનું મિશ્રણ કરવામાં તેઓ પ્રયત્નશીલ છે. હાલ ઓલ ઇંડિયા રેડીઓના મુંબઈ સ્ટેશને સંગીત વિભાગના સલાહકાર તરીકે શ્રી જોગ નિયુક્ત થયેલા છે. પ્રશ્ન ૬. પૃ. ૧૦૩, ૧૦૪. પ્રશ્ન ૭ (સા) પૃ. ૭૮ (રે) નિષાદ સ્વરના તારની આંદોલન સંખ્યા ૪૩૨ (ગ) ગંધાર સ્વરના તારની લંબાઇ ૨૮$\frac{1}{3}$ ઇંચ.

<u>૫</u>

પ્રશ્ન ૧. (સા) સોહિણી (રે) પૂરિયા (ગ) વસંત (મ) મુલતાની (પ) ભૈરવ (ધ) જોગીઆ (નિ) રાગેશ્રી (સાં) આગેશ્રી. પ્રશ્ન ૨. (સા) પૃ. ૪૪, ૧૧૯ (રે) પૃ. ૧૧૯. (ગ) પૃ. ૯૨, ૯૩. (મ)* (પ) ગાયક કરતાં તંતકારનો સ્વરજ્ઞાન પર વિશેષ કાબુ હોય હોય છે, પરંતુ રાગોની બાબતમાં તો બેય સરખા છે, જેને રાગોના નિયમોનું વધારે જ્ઞાન તે વધારે વિદ્વાન. આમ તો ગાયક અને તંતકાર બેયની કળામાં તંદુરસ્તીની જરૂર છે જ, તેમછતાંય ગાયકને વિશેષ શારીરિક શક્તિની જરૂર છે અને તેથી ગાયકના કરતાં તંતકાર પોતાના અભ્યાસમાં વધારે લાબા સમય સુધી, સતત મહેનત કરી શકે છે. ઈત્યાદી *. (ધ) પૃ. ૪૨, ૬, (નિ) વિવાદી અને વર્જીત બેય સ્વર રાગના શત્રુ છે, પરંતુ વિવાદી એવો સ્વર છે કે જો કુશળતાથી રાગમાં તેનો પ્રયોગ કરવામાં આવે તો રાગની શોભા અને મનોરંજકતા વધે જ્યારે

વર્જીત સ્વર તો કોઈપણ સંજોગોમાં રાગમાં લઈ શકાય જ નહિ રાગમાં. તેના વર્જીત સ્વરનો પ્રયોગ કરીએ તો રાગભંગ થાય. દા. ત. કેટલાક કુશળ કલાકારો ભૈરવીમાં બારેય સ્વરોનો પ્રયોગ કરે છે. આમ સાત સ્વરો ઉપરાંત, બીજા વધારાના જે પાંચ સ્વરોનો તેઓ ઉપયોગ કરે છે તે વિવાદી સ્વરો. માલકૌંશમાં કદી રિષભ અથવા પંચમ લઈ શકાય નહિ અને તેથી રે પ એ માલકૌંશના વર્જીત સ્વરો થયા.

પ્રશ્ન ૩. પં. ભાતખંડેજીની લિપી. પં. વિષ્ણુ દિગમ્બરની લિપી

જયજયવંતી રેગરેસા, નિસા, ધનિરે	રેગ્રેસા, નિસા, ધનિરે
અડાણા મપધનિરેંસાં	મપધનિરેંસા
તિલકકામોદ રેમપધમપસાં, પધમગરેગસા	રેમપધમપસા, પધમગરેગસા
કલ્યાણ નિરેગરેનિરેસા	નિરેગનિરેસા

પ્રશ્ન ૪ પૃ. ૨૦૧, ૨૦૦, ૧૬૫.

પ્રશ્ન ૫.

રાગ દરબારી કાનડા ત્રિતાલ માત્રાં સોળ

સ્થાઈ

શુદ્ધિપત્ર

પૃષ્ઠ		લીટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૨	...	૧૭	મદ્ર સપ્તક	મંદ્ર સપ્તક
૯	...	૧૨	ધા ૨	ધા ૦
૨૨	...	૧૮	વિલાતયખા	વિલાવતખાં
૩૩	...	૧	ધનૈત	ધૈવત
`૪૪	...	૩	રે	, રે
૪૮	...	૧૯	ણિતગુ	તિગુણુ
૪૯	...	૧૮	૩+૨+૨	૩+૩+૨
૭૦	...	૩	+ એક ગુરૂ	+ એક દ્રુત
૭૧	...	૧૬	તિ	શ્રુતિ
૭૫	...	૨	રસ્થાનેા	સ્થાનેા
૮૨	...	૪	ચતુદર્ડિંપ્રકાશિકા	ચતુર્દંડિપ્રકાશિકા
૮૯	...	૨૨	સત્તારના સાત	સત્તારના ૭
૯૩	...	૨૧	દ્રત	ુત
૯૬	...	૬	સુલ્ફા	સુલ્ફાક
૯૭	...	૧૪	મુખત્વે	મુખ્યત્વે
૧૦૦	...	૧૬	ગીપ્રકાર	ગીતપ્રકાર
૧૦૨	...	૪	પેાવડા	ચેાવાડા
૧૨૮	...	૧૨	હિસ્ટારિકલ	હિસ્ટૅારિકલ
૧૩૩	...	૫	નખનવ	લખનવ (લખનૌ)
૧૪૧	...	મથાળું	માધુર્યતા	મધુરતા
૧૫૯	...	૧૪	વિષે	તે વિષે
૧૬૫	...	૬	ત્રણ, બે, બે.	ત્રણ, બે, બે, બે.
૧૬૮	...	૧૯	૧૫૬૭	૧૬૩૭
૧૭૩	...	૧૬	૧૬૮૬	૧૫૮૬

પૃષ્ઠ		લીટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧૭૪	..	૧૯	રાગ 'તરંગિણી'	'રાગ તરંગિણી'
૨૦૪		૯	pro	prof.
૨૦૫		૮	shelly	shelley
૨૦૭		૧૧	करण	कारण
૨૦૮	...	૨૦	ओर	और
૨૧૦	...	૧૨	बाते	बातें
૨૧૧	...	૧૭	सक्ता	सकती
૨૧૩	...	૯	મધ્ય	મધ્યમ
૨૨૨	.	૨૧	પત્નિને	પત્નીનો
૨૨૩	...	૨૨	દરબાદ	દરબાર
૨૪૪	...	૩	fo	fa
૨૬૫	...	૧	આદિત્યરામજી	આદિત્યરામજીના
૨૮૪	...	૮	recreatetion	recreation
૨૮૯	...	૭	tha	the
૨૮૯	...	૧૪	તેના દેહ સાથે	તેના શ્રમ સાથે
૩૧૧	...	૨	પૃષ્ઠ ૮૪	પૃષ્ઠ ૬૮
૩૪૭	...	પ્રશ્ન પત્રનો નમૂનો	સંગીત દ્વિતીય વર્ષ	સંગીત પંચમ વર્ષ (વિશારદ)

